

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد الثالث عشر العدد الثاني سنة ١٩٩٤

المجلد
الثالث عشر
العدد الثاني

سنة ١٩٩٤

عدد ممتاز



مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية

استلھام

الفناء ليلية وليلية

(الجزء الثالث)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: **مهيرو سرهان**

رئيس التحرير: **جابر منصور**

ناشر ورئيس التحرير: **هدى وصفي**

الإخراج الفني: **معيد المسيري**

مدير التحرير: **حسين حمودة**

التحرير: **هازم شماته**

فاطمة قنديل

مكتبات: **أمال صلاح**

صلاح راشد

مركز تحقيق تكنولوجيا علوم إرسوي

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت ١٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيزا - العراق ٢ دينار - لبنان ٤٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦ سنت - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

• الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشاً + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية.

• الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للمؤسسات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

٣٠٠ قرش

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة (فصول) الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ح.

• الإعلانات: يطل عليها مع إقارة المجلة أو مندوبيها المصنفين.

الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدى إلى مهير القلماوى
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

استلھام

الفاصلة بين ليلة وليلة

(الجزء الثالث)

• في هذا العدد :

• مفتتح

- ٧ رئيس التحرير
٩ شكرى محمد عباد
٢٠ صبرى حافظ
٧١ إبراهيم حلمى
٨٤ السيد فاروق رزق
٩٨ حسين حمودة
١١١ عبدالرحمن بسير
١٤٦ سميد علوش
١٨٦ عبدالقواب يوسف
١٩٤ مصطفى منصور
٢٠٦ سمحة الخولى
٢١٧ مصطفى الرزاز
٢٢٩ فاطمة موسى
٢٤٧ محمود على مكنى
٢٦٦ هيام أبو الحسن
٢٧٧ مكارم الفمري
٢٨٩ برتف بورناف
٢٩٦ عبدالمنعم تليمة

- شهرزاد بين طه والحكيم
- جدل البنية فى ليالى شهرزاد
- الإبحار فى ليالى سندباد
- حكاية النفس.. ألف ليلة فى كتابات بدر النيب
- اللهاى وحكايات للأمم
- أئمة ألف ليلة فى الشعر الحديث
- ألف سندباد.. ولا سندباد
- كامل كهلانى وألف ليلة
- البنية وتحولاتها فى الحكاية والدراما
- ألف ليلة فى الموسيقى
- الفنان الإسلامى وعبالات ألف ليلة
- ألف ليلة وكتب الرحلات فى القرن التاسع عشر
- حكاية الجارية تودد فى الأدب الإسمائى
- شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية
- ألف ليلة والحدائق الروس
- الحكايات الشعبية التركية وألف ليلة
- ألف ليلة وليلة : آفاق جديدة للتوصيل

المجلد
الثالث عشر
العدد الثالث
سبتمبر ١٩٩٤

استلهام

الف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)

• آفاق نقدية

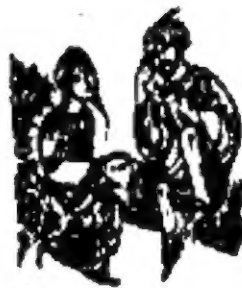
- مترجمو ألف ليلة
- استعارات ألف ليلة
- ألف ليلة : حلم بورخيس
- أثر ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس
- خورخي لويس بورخيس ٣٠٩
- يوسف ديشي ٣٢٣
- محمد أبو المعطا ٣٣٨
- ابتهال بونس ٣٤٨

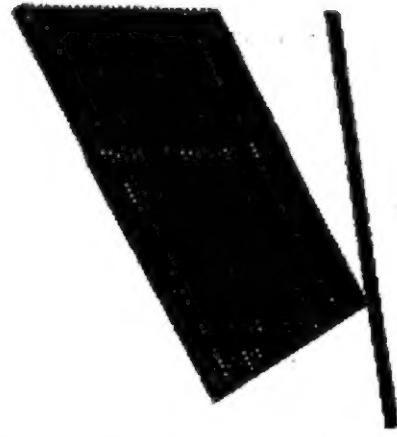
• حوار

- ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية
- نجيب محفوظ ٣٣٧

• شهادات

- إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الدين - جمال
 - الشيطانى - عيسى شلى - سليمان فياض -
 - عبد الرحمن فهمى - محمد أبو العلا السامونى -
 - محمد البساطى - هانى الراهب - بسرى الجندي -
 - يوسف القعيد.
- ٣٨٩





مفتتح

يشغل بعض دارسى ألف ليلة وليلة أنفسهم بالبحث عن نصها الأول، صورتها الأولى التى كانت نواة تولدت عنها وتفرعت منها صياغات متعددة، ظلت تتراكم عبر الزمن، وتحمل بصمات الأمكنة التى أوجدتها، والأقاليم التى أنتجتها، واللهجات التى انسربت إليها.

لكن أيا كانت الصياغات المتعددة لألف ليلة فإنها جميعاً تصنع نصها الفريد الذى يدعو قارئه إلى الإسهام فى إنتاجه والإضافة إلى دلالاته. وفى هذا الجانب يظهر سحر آخر لألف ليلة وليلة، من حيث هى وجود لا يتحقق إلا بقارئه، وكيئونه لا تكتمل إلا بمن يقرأها. ونحن نلفت القارئ إلى الغالب عنه، كأنه جبل الجليد لا يظهر منه إلا أقله. وما تخفيه ألف ليلة وليلة لا يكف عن المراوغة والمراودة، بشوقنا ما يظهر منها إلى ما هو باطن فيها، وبهذبنا ما تدنيه إلى ما تنأى به. وما بين المسافة الملتبسة للظاهر والباطن، الحضور والغياب، المكشوف والمستور، يتحرك دعى قارئ ألف ليلة، مشدوداً إلى وعودها التى لا تنقطع، مسحوراً بقدرتها اللانهائية على التشكل، فهى نص نسهم فى صنعه كل مرة نقرأه، ونعيد إنتاجه كل مرة نستهلكه، ونكتشف كلما مضينا فى اكتشافه أنه يظل فى حاجة إلى المزيد من الكشف.

علاء

هل يرجع السبب فى ذلك إلى أن نص الليالى حمال أوجه، ملئ بالشغرات التى لا بد أن يملأها خيال القارئ، بعد أن يستثير المعلوم من النص الغيلة إلى إبداع المجهول منه؟ إن الأمر ممكن. ولكن الليالى تختفى بالمرورى عليه احتفاءً خاصاً، منذ اللحظة التى يتولد فيها القص. والمرورى عليه فيها شبه بقارئها الذى لا بد أن يسهم فعله فى توجيه حركة النص من مبتدى أمره إلى خاتمته التى تظل مفتوحة. إن طبيعتها تختلف عن طبيعة النص العادى مهما كانت بلاغته. فيها ما فيه من لغزات، وإحالات خارجية، وغياب، وصوامت تستلزم دوراً للقارئ. ولكنها منذ اللحظة الأولى تتشكل من ضغيرة الراوى والمرورى عليه. قد لا يتبادل كلاهما المكانة فى الظاهر، ولكنهما يتبادلان الفاعلية فى الواقع.

لعل ذلك هو السبب الذى جعل من نص الليالى نصاً مفتوحاً منذ اللحظة الأولى لوجوده فى وعى القارئ، نصاً هو مجموعة من الإمكانيات اللانهائية التى يسمّى كل إمكان منها إلى التحقق بواسطة قارئ هو طرف فاعل فى صنع النص. ولم يفتن هذا النص المفتوح بالنهايات المتعددة التى تجيب عن السؤال الاستهلاكي: ماذا حدث بين الطرفين الفاعلين المتفاعلين: الراوى والمروى عليه؟ فحسب، وإنما اقترن، فى الوقت نفسه، بالصياغات المتباينة والحكايات الفرعية المضافة والرموز التى تولدت عن الرموز.

وليس سحر ألف ليلة وليلة سحراً تأويلياً فحسب، يفتن بعلاقة القارئ بالنص، أو بطبيعة النص نفسه، من حيث هو نص منقروى لما لا نهاية له من أفعال القراءة، وإنما يجاوز سحر النص ذلك إلى وجه آخر، أقرب إلى معنى سحر المشابهة أو سحر التقمص اللذين حدثنا عنهما دارسو الأساطير. إن القارئ الذى يطالع الليالى سرعان ما يعديه سحرها، فينساق إلى لذة القص مبتهجاً، محاكياً فعل القص على النحو الذى يجعل منه مبدعاً موازياً للمبدع الأول أو الثانى أو الثالث إلى ما لانهاية. وفعل ألف ليلة وليلة فى القارئ، على هذا النحو، ليس فعلاً لازماً بالقطع، وليس مجرد فعل متعدد يتمدد إلى مفعولين أو حتى ثلاثة، وإنما هو فعل متعدد الفاعلين ابتداءً، وذلك بالمعنى الذى يتولد معه من كل فاعل فاعل آخر، ما ظل النص مقروءاً.

الصلة بين النص الأول ونصوصه الثانى، فى هذا المجال، شبيهة بالصلة بين الكتابة وإعادة الكتابة التى تغدو بدورها كتابة. الكتابة الأولى إبداع يولد إبداعاً، والكتابة الثانية هى الإبداع المنولد من لذة القراءة التى سرعان ما تتحول إلى لذة كتابة. وليست الكتابة، فى هذا المجال، كتابة القلم وحدها، وليس مجالها الأدب وحده. إن القدرة السحرية على مسح الكائنات، عند أبطال الليالى، تتحول إلى قدرة سحرية على تحويل النص إلى نصوص جديدة، تكتبه آلاف مؤلفة من الأشكال والأساليب والأدوات والوسائط.

هكذا غدت الليالى كتابة تولد الكتابة، خلقاً أولياً لا يكتمل إلا بعملية لانهاية من إعادة الخلق، إنتاجاً يفرض فى لحظة وجوده إعادة إنتاجه. وكما كانت النصوص الأولى خلقاً حراً كانت النصوص الثانى انطلاقاً متنوع الأدوات والأسلوب والوسيلة والوسيط.

والبداية كانت الكلمة واللوحة. ومن البداية تعددت اللغات عبر الحضارات، وتنوعت الإيقاعات، وتبدل الحجر، وتشكلت الجداريات، وأضاء خيال الظل، وتحول ظل الخيال إلى خيالة، واقتترنت الخيالة بالمرناة. ورغم تعدد الوسائل ظل فعل الخلق واحداً، وبقي الدافع إليه ثابتاً، فالأمر فى علاقة ألف ليلة بالنصوص التى تولدت منها وعنهما وحولها وبها ليس أمر استلهاً وإنما هو سر الكتابة التى تخيل القارئ إلى كاتب، وتجعل من فعل القراءة فعلاً من أفعال الكتابة التى نطلق عليها اسم «الاستلها».

وليس التحرير

«شمرزاد»

بين طه والحكيم

شكري محمد عياد*

والسياسية الأولى، يتجه بمواقفه إلى الشعب المقهور فيستلهم السيرة النبوية - أعظم وأقدم أثر قصصى عربى شعبى^(٢) - ويعيش «مع المثنبى» ثورته النفسية الاجتماعية^(٣)، ثم لا يلبث أن يعود إلى ذكريات صباه المحزون بين البؤس والطموح، ويكتب التاريخ الاجتماعى لأسرته، وهى مثال نموذجى للطبقة المتوسطة الدنيا بين ريف مصر ومدنها^(٤). وبعد «الحنة» بسنوات، ونجم طه حسين أشد سطوعاً من أى وقت مضى، تظل مرارة التجربة الإنسانية عالقة بوجدانه ولسانه، فيكتب مجموعة أخرى من الأعمال لم تلق حتى الآن ما تستحقه من عناية الدارسين، مع أنها آيات رفيعة فى فن الهجاء الاجتماعى: (جنة الشوك)، و(مرآة الضمير الحديث)، و(جنة الحيوان)^(٥).

ولكننا مازلنا فى سنة ١٩٣٣، وطه حسين غارق حتى أذنيه فى مشاكله الأدبية والعملية: يكتب فى الصحف اليومية الحزبية مهاجماً وزارة إسماعيل صدقى

عندما عاد توفيق الحكيم من فرنسا وفى يده مشروع ضخيم لوصل الأدب العربى - إبداعياً وزمنياً - بالأدب العالمية، حرص على أن يضع نفسه تحت رعاية «القطب» طه، كما كتب يحيى حقي فى تلك الأثناء^(٦)، أو «عميد الأدب العربى» الدكتور طه حسين كما لقبته الصحافة الأدبية فى تحدٍّ واضح لإبعاده عن الجامعة. والواقع أن طه حسين كان فى قمة شعبيته كما كان فى قمة إبداعه، رغم أن هذه الفترة من أوائل الثلاثينيات كانت «محنة» شخصية حقيقية كما تعود أن يصلها هو نفسه، محنة جرب فيها ضيق العيش كما جرب خيانة الأصدقاء، ولكنها كانت عظيمة الأثر فى توجيه إنتاجه الفكرى والفنى بعدها. وكان منغمساً فى السياسة بقدر انغماسه فى الأدب، وكان، وهو «الأستقراطى» فى منزعه الفكرى وانتماءاته الاجتماعية

* ناقد ومفكر مصرى.

التي يدعمها القصر والإنجليز، ويكتب بانتظام في مجلة الرسالة التي أصدرها نصف شهرية صديقه ورفيق صباه أحمد حسن الزيات، (وكان يضع داخل إطار على الصفحة الأولى هذه الكلمات: «يشترك في التحرير الدكتور طه حسين وأعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر») وينتهي لمغامرة جديدة لم يكن ليقدّم عليها إلا رجل مثل طه حسين: أن يقوم بنفسه على إصدار جريدة «الوادي» اليومية، وسيكون عليه - بطبيعة الحال - أن يكتب مقالها الافتتاحي كل يوم. في هذه الأيام العصية يجيئه بعض أصدقائه بفتى مجنون بالفن اسمه توفيق الحكيم، ويبدعه مسرحية عنوانها (أهل الكهف).

كانت خطوة محسوبة جيداً من الفتى الذي لم يكن مجنوناً إلا في دائرة الفن وحده. وقد استطاع بخطوة أخرى محسوبة - وبعد أقل من سنتين - أن يعقد صداقة مع أحمد الصاوي محمد الذي أصدر مجلة جديدة سماها «مجلى»، واستطاع بمهارته الصحفية والدعائية، أن يبلغ بها أعلى نسبة توزيع لمجلة أدبية في وقتها، كما استطاع أن يروج أسطورة «توفيق الحكيم عدو المرأة، ذى العصا والبيريه. ولكن توفيق الحكيم كان قد تلقى بالفعل إجازة الأدب من عميد الأدب العربي، الذي أعلن - في أروحية الأستاذ وفرحة البشير - أن (أهل الكهف) عمل غير مسبوق في الأدب العربي قديمه وحديثه»^(٦).

لم يكن موقف طه حسين من مسرحية الحكيم التالية أقل ترحيباً، ولكنه - فيما يبدو - رأى الكاتب قد أهدى في الطموح، ودخل في مناهات الفلسفة، ومع أنه قد لاحظ في (أهل الكهف) مشاهد طال فيها الحوار إلى أكثر مما تتطلب القصة، أو يحتمل المشاهد، فقد كان رأيه في (شهرزاد) أنها لا تصلح للممثل أصلاً. واختصر الكلام عن مسألة «الحقيقة» - وهي التي شغلت الحكيم في مسرحيته الأولى - مكثفياً بما يشبه التلخيص لأطوار الإنسان التي يرمز إليها كل من العبد

والوزير والملك، وما ترمز إليه شهرزاد «الطبيعة التي نسبح لهؤلاء جميعاً، وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحاً ومنعاً»^(٧). وأحسب أن أشد ما غاظ الحكيم أمران: الأمر الأول أن طه حسين نصحه بالاستزادة من قراءة الفلسفة، وكأنه رأى في هذه النصيحة إهداراً لجهوده لا بوصفه كاتباً فقط، بل بوصفه قارئاً أيضاً. والأمر الثاني أن طه حسين جمع بين نقد (شهرزاد) ونقد رواية أو مسرحية لإبراهيم المصري.

فهل يا ترى لم تكن (شهرزاد) تختمل أو تستحق، أكثر من نصف مقال؟ وقد رأى طه حسين في رواية إبراهيم المصري عيوباً كثيرة، فهل كان من المقبول - ربما فكر الحكيم - أن يقرن العملاق في سياق واحد؟ (هذا يذكرني ببعض الامتحانات الشفوية في الجامعة، فقد كان الممتحنون يجمعون بين طالبين أو ثلاثة في وقت واحد، وكان الثلاثة - غالباً - يأخذون الدرجة التي يستحقها أضعفهم).

سأت العلاقة بين طه والحكيم بعد هذا المقال. وكتب الحكيم إلى طه كتاباً لم يكن فيه ذلك «المريد» الذي يخاطب «القطب» بل كان التحدى والمهاجرة بالخصومة أوضح ما فيه. ونشر طه حسين كتاب الحكيم - وكانت له مقدمات من جنسه - في مقال كله سخرية من «الحكيم» الذي لم يعد الآن ذلك الفنان الذي يقتحم آفاقاً جديدة للأدب العربي، بل مجرد «موظف» في وزارة المعارف يشتري رؤسائه بغضب خصمهم الذي يتناولهم بالنقد العنيف على صفحات الجرائد اليومية^(٨).

وإذن، فقد فسد ما بين الأدبيين الكبيرين. ولم تكن (شهرزاد) - يقينا - هي السبب، بل مسيرة كل من الرجلين ونظرته إلى الأدب والفن، وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما. كذلك لا يمكننا الفصل بين تأثير كل من الطبيعة الذاتية والنشأة الخاصة والمناخ

الاجتماعى فى إنتاج الأدب. ولكننا سنتوقف عند هذا العامل الأخير وحده، ليس فقط لأن رصده ممكن بل ميسور بخلاف سابقه، بل لأنه العامل الحاسم كما أثبت التاريخ الأدبى دائماً، فالمصر يطبع المواهب الفردية بطابعه، ويضعها أو يقرئها - وربما وأدأ - تبعاً لحاجته. وفرق ثلاثة عشر عاماً بين مولد توفيق الحكيم (١٩٠٢) ومولد طه حسين (١٨٨٩) كان يعنى الكثير جداً من حيث اختلاف المناخ الفكرى فى مصر والعالم. وفى إشارات طه حسين إلى نشأته الأدبية^(٩) حين كان بافعاً حول العشرين، وتردده بين الأزهر والجامعة الأهلية، وتأثره بعبد العزيز جابرش من ناحية وبأحمد لطفى السيد من ناحية ثانية، ومقالاته العنيفة فى نقد المنفلوطى كاتب «المليحة» الأشهر، ما يعطينا لمحة عن المناخ الفكرى والسياسى الهائل الذى كانت تعانیه مصر، بين الحزب الوطنى من ناحية، وحزب الإصلاح من ناحية ثانية، وحزب الأمة من ناحية ثالثة. ولاشك أن اهتمامات طه حسين فى تلك الفترة كانت منصبه على تثقيف نفسه الثقافية التى تؤهله لأن يصبح مكانه فى هذه الأمة مكان فولتير فى الأمة الفرنسية، كما تنبأ له أستاذة لطفى السيد، ولم يكن من الحكمة - كذلك - أن يغمس فى السياسة ويظهر الميل إلى جانب دون جانب، فإن ذلك كان يمكن أن يعوقه عن تحقيق حلمه الأكبر: عبور البحر إلى فرنسا وارتشافه العلم من منبعه فى جامعتها الكبرى، السوربون. ولكن اختياره موضوعى الدكتوراه، فى الجامعة المصرية ثم فى السوربون، كان يتم عن اتجاه قوى إلى إبراز المضمون الاجتماعى فى الأدب.

نعم، لقد كانت له ميوله الفنية أيضاً. ومع أن أعماله الكاملة التى نشرت فى لبنان قد أسقطت كل ما أسقطه هو من كتبه، فإن السكوت وجوزر بحصيان له التنتين وعشرين قصيدة نظمها بين سنتى ١٩٠٨ و١٩١٤، وقصيدة أخرى نظمها سنة ١٩٢٨. كما يشبان عنوان قصة نشرها فى مجلة «السفور» على سبع

حلقات بين سنتى ١٩١٦ و١٩١٧. ومع أن اهتمامه الأكبر كان منصباً على «الأسلوب»، والأسلوب النثرى بوجه خاص، فقد كان شديد التشوق - منذ مطلع حياته الأدبية - إلى أن يخوض الأدب العربى الحديث عوالم القصص والمسرح اللذين يستأثران بإنتاج معظم الكتاب العالميين. كما يشهد بذلك واحد من أوائل كتبه بعد عودته من فرنسا (صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان)، ثم عشرات المسرحيات التى لخصها عن كتاب فرنسيين. وكان مع ذلك غارقاً فى السياسة حتى أدنيه، إذ كانت مصر، منذ انطلقت فيها شرارة الثورة سنة ١٩١٩ وطوال عقد العشرينيات، بلدًا لا يمكن لأى مثقف فيه، بل لأى فرد من عامة الناس، أن يتجنب الانشغال بالسياسة. وكان طه حسين، الذى أنضجت سنوات الحرب وعيه السياسى بينما وسعت دراسته فى السوربون آفاق رؤيته الاجتماعية، يتخيل أن دوره - بوصفه مثقفاً - ينبغى أن يقتصر على القضايا الكبرى، التى يستطيع أن يكون حكماً فيها، وكان هذا الدور، لو تحقق له، قمعاً بأن يرضى نزواته العلمية والفنية والسياسية جميعاً، ولكنه وجد نفسه - فى حمى الصراع الحزبى - يخوض مع الخاضعين، وكانت لمرة ذلك يضع مفات من المقالات التى نقرأ عناوينها فى ثبت أعماله، ولكنها انطوت كما انطوت الأحداث التى أثارها^(١٠).

لا يمكننا، إذن، أن نقول إن طه حسين كان، حين استقبال (أهل الكهف) ثم (شهرزاد)، قد وصل مع نفسه إلى حل يرضيه كل الرضى عالمًا وفنانًا ومفكرًا وطنيًا. ولكنه كان على الأقل واعياً بهذه الواجبات كلها، يحمل نفسه أكثر مما تطيق؛ كى يفى بها جميعاً. أما توفيق الحكيم، فقد اختار لنفسه دور المفكر الفنان. كان قد شهد ثورة ١٩١٩ غلاماً بافعاً، وخمسة لها، مثل كل المصريين، كما نستشف من رواية (عودة الروح). ولكنه - فيما يبدو - ساء ظنه بالسياسة العملية حين علا ضجيج المنازعات بين السياسيين فوق أحلام

تعبيراً محزوناً عن موقف المثقف اليائس الذى نفخ يده من جميع مشكلات البلد الاجتماعية. عبرت الرواية عن ذلك تعبيراً رمزياً بحفظ قضية مقتل علوان، كما عبر عنه المؤلف نفسه بتركه منصب وكيل النيابة إلى منصب إدارى فى وزارة المعارف. وأراد توفيق الحكيم - وهو الذى لم يشترك فى أى عمل سياسى - أن يسخر من فكرة الديمقراطية نفسها، فكتب (براكسا أو مشكلة الحكم). وقد رأى فيها طه حسين سخرية فائرة من الديمقراطية لا تناسب المناخ السياسى العام الذى يعيشه الناس فى مصر وغير مصر، فعاداً أراد الحكيم باقتباس هذه المسرحية عن أرستوفان ذى الميول الأرستقراطية؟

«فالحرية معرضة للخطر فى كثير من أقطار الأرض، والنظام الدكتاتورى منتصر فى بعض هذه الأقطار، والناس يرون من ذلك ومن آثاره أكثر مما يربهم الأستاذ توفيق الحكيم... وهم أمام هذه الأحداث الخطيرة التى تخدق بهم وتأخذهم من كل وجه، محتاجون إلى إحدى قصتين؛ فإما قصة عنيفة محزنة دافعة إلى العمل والنشاط، مثيرة للنفخ والشجاعة، ترد عنهم الخوف، وتزدود عنهم الفرق، وتدفعهم إلى المقاومة، ليحتفظوا بالحرية أو يستردوها، وهذه القصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم. وإما قصة قوية، ولكنها قوية فى التلهية والتسلية، وتفريج الهم، وإخراج الناس عن أنفسهم، لينسوا بعض ما يحيط بهم من خطر، وبعض ما يسمى إليهم من مكروه، وهذه قصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم، وإنما كتبها أرستوفان»^(١٢).

لقد دافع طه حسين دائماً عن حرية المبدع فى أن يبدع ما يشاء، كما دافع عن حرية الفكر وحرية العلم، ولكنه تمسك أيضاً بحرية الناقد فى أن يقول فى عمل المبدع ما يراه. ولم يقبل قط أن يتعد المبدع أو الناقد

الوطنية الرومنسية، ووجد عالم الفن، من طرب وتمثيل، أقرب إلى مزاجه، وحين رأى أهله أن يبعده عن هذا الوسط ليدرس القانون فى فرنسا، كانت النتيجة عكسية؛ إذ أتاحت له الفرصة ليسبح على هواه فى بحر الثقافة الفرنسية، أخذاً نفسه بنوع من النظام، فلم تكن القراءة فى الأدب الفرنسى بما فيه من ثروة هائلة فى القصص والتمثيل كافية وحدها دون أن يرجع إلى الأدب اليونانى، ولم تكن القراءة وحدها كافية دون مشاهدة العروض التمثيلية وزيارة المتاحف الفنية والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويظهر أن مشروعه الأدبى كان واضحاً أمامه منذ البداية؛ أن يدفع بالأدب العربى إلى حلبة الآداب العالمية المعترف بها. ولذلك، استبعد الدابة والسيربالية وسائر المذاهب الأدبية والفنية التى نمت آنذاك على حواشى الأدب من دائرة اهتمامه. وبينما كانت الحياة السياسية فى مصر تتعرض للهزات والتكسبات فى طريقها الشائك الوعر نحو الاستقلال والديمقراطية، والشعب الجاهل الفقير يسقط روهداً وروهداً إلى حالة الإهمال التى تعودها منذ آلاف السنين، كان توفيق الحكيم يخوض صراعه الفنى الخاص بحثاً عن «الأسلوب»، ولم يكن الأسلوب عنده يعنى «اللغة» فحسب - فقد كاد يتخلى عن العربية ويصطنع الفرنسية أداة للتعبير - بل صورة الكلام المعبرة عن الروح، أى الروح «المصرية». فقد كان الحكيم، على كل حال، واحداً من أبناء ثورة ١٩١٩، ولعل الفرق الأساسى بينه وبين طه حسين، من هذه الناحية، هو أن الحكيم اتخذ الموقف الأقصى لدور «المثقف» كما تخيله طه حسين، فنظر إلى الأحوال السياسية والاجتماعية من أعلى قمة يمكنه أن يحتلها، وأخذ يكتب خواطره فى المجلات الأدبية تحت عناوين مثل «من برجننا العاجى» و«تحت شمس الفكر» و«تحت مصباحى الأخضر». وإنما الغريب أنه كتب فى الفترة نفسها رواية اجتماعية سياسية (يوميات نائب فى الأرياف)^(١٣)، ولكنها، بكل ما فيها من تفاصيل واقعية وحكمة متقنة ودعابة أصيلة، كانت

عن هموم المجتمع الحقيقية، بل رأى من واجبهما إيقاظ
النائمين وتنبية الغافلين^(١٣).

فكرة بارعة وقع عليها أحمد الصاوي محمد صاحب
«مجلتي»، ولعله هو الذى أغرى الحكيم بأن يطرق على
طه حسين بابَه فى منتجعه الصيفى، سنة ١٩٣٥، حيث
كان يتمتع بنشء من الهدوء بعد سنوات من الاضطراب
المادى والعمل المضنى، وبمضى - فى الوقت نفسه -
كتابه (مع المتنبي). فقد ظهر الفصل الأول من «القصر
المسحور» (وسمى شهرزاد) فى عدد شهر أغسطس من
«مجلتي» فى ذلك الصيف نفسه، وبلا ذلك ظهور
الرواية كاملة فى السنة نفسها.

لعل طه حسين لم يقل عن (شهرزاد) الحكيم
كل ما كان يود أن يقول. صحيح أن (شهرزاد) يمكن
أن تمثل «الطبيعة». ولكن لماذا كانت الطبيعة امرأة؟ ألا
يمكن أن تكون، فى الوقت نفسه، النموذج الخالد
للمرأة كما تصوره الأساطير المختلفة؟ فالمرأة فى الأساطير
ليس لها وجه واحد، هى المرأة الزوجة والأم («إيزيس»)،
وهى العاشقة التى لا تتروى («عشتار، أفروديت»)، وهى
الساحرة التى تجتذب الرجال وتأسرهم فى مملكتها
السفلية (كيركي) فيفنون وتظل هى باقية، تنزعهم
واحداً بعد واحد كما تنزع شهرزاد الشعر البضاء من
رأسها بينما يختفى شهر بار إلى الأبد. أكاد أجزم بأن طه
حسين قرأ هذه المعانى كلها فى شهرزاد الحكيم ولكنه
أغضى عنها إغضاء. فلما جاءه الحكيم يريد صلحاً
حكم عليه بصحبة شهرزاد أخرى. شهرزاد مستوحاة من
(ألف ليلة وليلة) نفسها: شهرزاد الفن، شهرزاد التى
حولت شهر بار من وحش سادى إلى إنسان مرهف
الشعور. وإذا كان الحكيم بارعاً فى خلط الحقيقة
بالخيال فلتكن شهرزاد طه حسين خيالاً محضاً. أليس
الفن، فى أرقى صوره، خيالاً يأخذ بأيدينا بعيداً عن
الواقع المحسوس الذى نتوهم أنه الحقيقة كلها، مع أنه،
فى معظم الأحيان، بشع مؤلم؟ شهرزاد الفن إذن حقيقة
خالدة، ليست أقل خلوداً من شهرزاد الطبيعة، أو «الأنثى
الكونية» التى يقف أمامها توفيق الحكيم مأخوذاً ومنهاراً.

إن هذا الجانب من نقد طه حسين لتوفيق
الحكيم، بين كيف تولد من (شهرزاد) الحكيم عملان
إبداعيان مختلفان: «القصر المسحور» التى تداول كتابتها
طه حسين والحكيم، ولم يكن قد مضى على ظهور
(شهرزاد) أكثر من سنتين، و(أحلام شهرزاد) التى
كتبها طه حسين بعد قراءة سبع سنوات، فى ظروف
مختلفة كل الاختلاف. وإذا كان الارتباط بين العملين
الأولين واضحاً، فإن الارتباط بين (القصر المسحور)
و(أحلام شهرزاد) يظهر من جهة شخصية شهرزاد كما
رسمها طه حسين فى العملين، كما يدل على أن هذه
الرواية اتخذت طابعاً متميزاً عن سائر أعمال طه حسين
القصصية، التى كانت جميعها مستمدة من الواقع، إما
الواقع كما تصوره كتب التاريخ الإسلامى («على
هامش السيرة»، «الوعد الحق») وإما الواقع الذى جربه
طه حسين بنفسه، أو روى له عن شخصيات عرفها
(«الأيام»، «أديب»، «دعاء الكروان»، «شجرة البؤس»،
«المعدبون فى الأرض»). وبقي العجل المشترك (القصر
المسحور) نموذجاً فريداً لم يتكرر لا بين هذين الأدبيين
الكبارين فقط بل فى أدبنا الحديث كله^(١٤).

على كل حال، كانت المشاحنة التى جرت بين
الأدبيين الكبيرين، والتى فسرها طه حسين بقلق
الحكيم وحرصه على رضى رؤسائه فى وزارة المعارف، قد
هدأت - على ما يبدو - حين عاد طه إلى الجامعة عودة
المنتصر فى نهاية السنة نفسها (١٩٣٤). ولم يكن كثيراً
على أروحية العميد أن يتجاوز عما رآه تطاولاً - إن لم
نقل جحوداً - من أديب مهد له سبيل الشهرة. وبقي
فقط اختلاف الأدبيين فى منحاهما الفكرى والفنى،
وهو اختلاف كان يحجبه عن معاصريهما، وربما عنهما
أيضاً، حماستهما المشتركة لدفع الأدب العربى فى حلبة
الآداب العالمية، ويبدو أن اشتراكهما فى عمل واحد كان

وشهرزاد الفن قد خرجت من قصرها القديم في (ألف ليلة وليلة)، وهي الليلة تدعو له حسين لزيارتها في قصر اتخذته عند قمة من قمم الألب. ويقدم إلينا طه حسين شهرزاد هذه رفيعة المقام بكلمات تصف طبيعتها النقية الحرة:

«وشهرزاد تلقانا باسمه مبتهجة مشرقة الوجه طليقة الأسارير ولكنها لا تتحرك من مكانها، وإنما تشير إلى صاحبي إشارة خفيفة أن أدنو، فندنو وإذا هي مستلقية على هذا الأثاث الذي يسمونه «الكرسي الطويل»، قد كشرت من حولها الوسائد، ووضعت قريباً منها مائدة صغيرة قد أثقلتها الكتب والصحف والمجلات» (١٥).

أما لماذا بعثت شهرزاد في طلب طه حسين، فذلك أنها تعاني الآن من ضيق الصدر أثناء الليل، فهي تطلب المشورة عند طه. وطه يشير عليها بأن تتخذ سميراً، ويصف لها من مضحكات توفيق ما يجعله خير سمير. وعندما يعود طه حسين إلى فندقه لا يجد توفيقاً، فيعلم أن شهرزاد قد بعثت إليه أعوانها فاخطفوه.

وهكذا أصبح على الحكيم أن يمسك الخيط، فيكتب الفصل الثاني «سجين شهرزاد» في صيغة منظر تمثيلي، ويظهر نفسه زاهداً في صحبة شهرزاد، ولذلك يزعم لها أن طه حسين هو الأقدار على تسليتها، ولكنه يتهرب لأنه مشغول بكتابه عن المتنبي.

ونمضي القصة من فصل إلى فصل، توفيق أسير عند شهرزاد، وقد زادت حاله سوءاً؛ لأن أبطاله (شهریار، وقمر، والسياف، إلخ) كلهم يطالبون بدمه، لأنه عرضهم في أسوأ صورة، بينما يكتب طه حسين إلى شهرزاد قائلاً:

«ستحمينه، وستقومين دونه يا سيدتي إبقاء على شخصه ورحمة لأهله وأصدقائه ومحبيه،

ثم حفاظاً للأدب، وذوداً عن حرية الرأي. بالشر، بالخطر، بالبلاء، حتى أرواح الموتى قد مستها عدوى الطغيان، فهي نمقت حرية الرأي، وتعاقب العقل حين يفكر، والقلب حين يشعر، والخيال حين ينتكر؟! ألم يكف حرية الرأي ما تلقاه من عنت الطغاة بين الأحياء، حتى تصبح أرواح الموتى عدواً لهذه الحرية وظهيراً لخصومها وأعدائها؟» (١٦).

وهكذا تسير القصة بين تأملات وفكاهات ودعابات (مبطنة بقليل من السخرية أحياناً) بين الأطراف الثلاثة، إلى أن يقترح طه حسين إحالة قضية الحكيم مع شخصيته إلى «الزمن» ليقتضى فيها قضاءه.

ويبدو أن توفيق الحكيم في «حسه الاحتياطي» قد صلح ما بينه وبين شهرزاد، وخصوصاً حين كتبت إليه مواسية ومشجعة. فهو يجيبها قائلاً: «مבודوني! إن حبك خالد كالوجود..... إن الحب قد قتل الزمن...»، كأنه يعود مرة أخرى إلى فكرة من أفكار أهل الكهف. ولكنه لا يلبث أن يناقض نفسه قائلاً: «إن الحب صبي رقيق ضعيف ينفضه الزمن فيطير». ويدافع المتهم عن نفسه قائلاً:

«إنني كنت دائماً حسن النية، سليم الطوية لا أمل السعى بوسائل الضعيفة، صاعداً في ذلك الطريق الوعر الطويل المؤدى إلى هيكل (الجمال) العظيم، دون أن أطمع يوماً في رؤيته، ولو عن كسب. إنما أقضى حياتي أمشى وأتمشى في أشواك هذا السبيل إلى النهاية» (١٧).

ولكن المفاجأة التي يضيفها طه حسين أن شهرزاد نفسها يوجه إليها الاتهام. ولا نعرف تهمتها حتى نسجع قرار القاضي بمد أن برأ الحكيم تقديراً لتواضعه وسعيه الدائب إلى الكمال:

وأما المتهمة الثانية فبعد أن سمعنا دفاعها الذى تزعم أنه نعى علينا وتأديب لنا، نقرر أن من حقها أن تستمتع بطبيعتها التى هى الحرية الخالصة، ولكن فى غير إسراف ولا جموح، لأن الإسراف فى الحرية قتل لها واعتداء عليها.... ومن حيث إننا مع ذلك نقدر حاجة الحرية إلى أن تمد لها الأسباب ولا يشتد عليها التضييق، فقد قضينا بأن يلزمها الأرقى المضنى الذى تمناه إلى آخر الصيف^(١٨).

لطه حسين لغة قصصية تجعل تصنيفه بين كتاب القصة شبه مستحيل. وقد أحسن السكوت وجوز حين أخرجنا «الأيام» من مجموعة أعماله القصصية. إنها لون خاص من الكتابة يقوم فيه طه حسين باستخلاص تجارب حياته، فهى بهذه المثابة سرد لسلسلة من الخواطر والذكريات، لا تخطئ فيها الحوادث الخارجية باهتمام كبير، مهما تكن كبيرة فى ذاتها. بل إن قيمة الحادث، والشخصية أيضاً، تتحدد بما يخلعه عليهما أسلوب الكاتب، الذى لا يشئ بانفعالاته فقط، بل بثقافته أيضاً، وإن ظل - شأن المحدث الكيس الأريب - بعيداً عن فجاجة التعبير المباشر عن مواقفه وآرائه. على أنه حين يروى سيرته الشخصية يظل أهم ما يحرص عليه هو الأمانة فى سرد الوقائع؛ لا يتزهد، ولا ينافق، ولا يرحم نفسه أيضاً من بعض الذكريات المؤلمة. أما حين يتخذ موقف القاص الذى لا يشارك فى الحدث، إلا أن يكون مراقباً فقط، فهو يعطيك القصة من خلال رؤيته، جاعلاً من الوصف الخارجى والباطنى كليهما بدلاً من التعبير المباشر عن انطباعات الكاتب؛ وهى السمة البارزة فى المحاولات الساذجة الأولى فى الرواية العربية الحديثة. بل إنه يلجأ إلى طريقة ما كان ليقدم عليها غيره؛ إنه يعلن عن وجوده قاصاً، له الحق المطلق فى تشكيل قصته كما يشاء، كما أن لقارئه الحق المطلق فى قبولها أو رفضها.

قد يكون فى هذا نوع من الإدلال على القارئ، الذى وثق طه حسين بقدرته على اجتذابه مهما يكن الأسلوب الذى يختاره. قد يكون فيه كذلك نوع من الألفة التى جعلته كاتباً «شعبياً» رغم أنه كان يقتحم بقراءة ميادين كثيرة ربما سمعوا عنها قبله ولكنهم ما كانوا ليجرؤوا على التجوال فيها لولاه؛ من الآداب القديمة عربية ويونانية إلى فنون الأدب الحديث - بل الحديث جداً - من شعر ونثر. ولكن وراء هذا وذاك شيئاً أصمق؛ وراءه مثال الحرية الذى يستطيع وحده أن يجعل الحياة محتملة، بل ومشوقة أحياناً. وهل نستطيع أن ننسى الصفحات الأولى من «الأيام» وكيف حل القصص محل «السحر» فى نقل الصبى الضرب إلى عوالم فسيحة رائعة لا تشبه عالمه الضيق المحدود؟ أم يمكن أن نغفل عن تأثير هذه الحادثة الصغيرة التى جعلته يغير الكثير من طريقة حياته منذ تلك السن الطرية؛ حادثة التجربة التى أقدم عليها مرة بأن أمسك اللقمة بكلتا يديه ليغمسها فى طبق الإدام؟ إنه لم يتعود أن ينفرد بطعامه كما ينفرد بالعباب فقط، بل تعود أن ينفرد بذاته أيضاً. وأصبحت هذه العادة التى جعلت العالم الخارجى بالنسبة إليه شبه معدوم سبباً لقوة رؤاه الباطنية التى تنتزل منزلة الحقيقة أحياناً، بل ربما بدت له أقوى من الحقيقة الواقعة لأنها لا تعترف بالغياب ولا حتى بالموت.

خاص طه حسين معارك الواقع بشجاعة لا تجد لها نظيراً عند أحد من معاصريه، ووجد فى عالم الفن - القصص والموسيقى - الحرية التى تنطلق بأجنحة الخيال نحو المثل الأعلى. لم ينكر أحد العالمين، ولكنه - أيضاً - لم يسمح لنفسه بالخلط بينهما. نعم، إن عالم الواقع يصبح زرباً تافهاً إذا هو خلا من ذلك المسمى الغامض نحو الحرية، ولكن القصص الذى يصور الواقع يخطئ (إن لم نقل إنه يخسار) وينافق حين يزعم أنه «يحاكبه»، بل هو يحسن صنيعاً إذا قال إنه قاص يعرض هذا الواقع متحرراً من كل القيود، حتى لو زعم بعض الناس أن الفن نفسه يفرض «قيوداً» من نوع ما. يقول طه حسين فى قصة «صالح»:

إن (أحلام شهرزاد) شديدة الارتباط بالواقع من حيث الموضوع، شديدة الإيغال في الخيال من حيث الشكل. لقد كتبت بين شهري سبتمبر ١٩٤٢ ويناير ١٩٤٣، وبين مدينتي القدس والإسكندرية، أي عندما كانت الحرب العالمية الثانية في آخر مراحلها، وقد أخذت تلوح في الأفق آمال في مستقبل أكثر أمناً وعدلاً. ولكن أوروبا كانت لا تزال رازحة تحت حكم النازي، وكانت الدماء على الجبهة الروسية لا تزال تسيل أنهاراً. لا يمكن نسيان هذا الواقع البغيض - ولو لفترة قصيرة - إلا إذا تحررنا من كل قيوده، وسمحنا للحلم أن يحل مشكلة الحرب والسلام بمنطقه الذي يتجاوز منطق السياسة والعسكريين، فلندع شهرزاد إذن، ولندعها «تخلم».

فـ (أحلام شهرزاد) رواية مركبة، بل شديدة التركيب. من الناحية الفكرية، يمكننا أن نقول إنها دفاع عن الفن، من منطلق أن حياة الإنسان بدون المثل الأعلى الذي يصوره الفن ويصدر عنه لا تختلف عن حياة البهائم. فالفن توأم الحرية، والحرية تعني - قبل كل شيء - تحرير الإنسان من غرائزه، وأبشعها غريزة التسلط، التي تزين للأقوياء استعباد الضعفاء. ويمكننا أن نقول أيضاً إنها دعوة إلى السلام عن طريق تحرير الشعوب من حكم الطغاة، فالشعوب لا تريد الحرب، لأنها لا تظفر منها بغير الهلاك والدمار، ولكن الطغاة يشعلون الحروب طمعاً في مجد كاذب. أما من حيث الشكل، فـ (أحلام شهرزاد) تتحرك على مستويين كلاهما خيالي. أما المستوى الأول، فيبدأ من قصة شهرزاد المألوفة (وإن كانت مُفصّلة بالدلالات الأسطورية) قصة المرأة التي تغلب على وحشية الرجل بأن تقيه دائم التشوق إلى مجهول متجدد. وهنا يمكننا القول إن القصة الأساس تطوّر بإدخال قصة أخرى من جنسها، أي أن الكاتب لم يعد في حاجة إلى أن «يفسر» شهرزاد بأنها الحرية أو الفن، فقد فعل هذا من قبل، وتكفيه الآن إشارات خفيفة للدلالة عليه. ولكنه يجعل لشهرزاد مهمة

«لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأنني لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقراءته فليصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكوراً ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضاً...»

وبجب أن تكون الحرية هي الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبين حين أكتب أنا وقرأ هو^(١٩).

أما شهرزاد التي جعلها طه حسين مثال الحرية المطلقة، فقد جاوزت بشهرزاد في «أحلامها» كل ما هدّدت به أحلامه في سالف الأيام. لقد طافت به الماضي والحاضر والمستقبل وهما يتناحيان وزورقهما يسبح بهما في بحيرة القصر. ولكنه حين ينألهما، «أليس يمكن أن ننأى عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟» نقول له:

«ليس ذلك في طاقة القصص يا مولاي: وإنما القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا، يخرج الناس منها ليعودوا إليها. هلم يا مولاي! ألا ترى إلى أن الزورق قد انتهى بنا إلى حيث دعانا إلى نفسه منذ حين؟ ألا تسمع دعاء القصر؟ إنه يبلع علينا في أن نصعد لننعم كما كنا ننعم، ونأسي كما كنا نأسي»^(٢٠).

وبدلاً من أن تذهب ابنته إلى قصر أحدهم ملكةً مكرومة، تقع في يده سبية ذليلة.

وقد كان شهرزاد فيما مضى يسمع قصص شهرزاد ويرضى عنه ويلهو بظاهره، لا يتكلف له تأويلاً ولا تعليلاً، ولا يلتصم لألفاظها الواضحة السهلة معاني ملتوية معقدة، ولكنه الآن يسأل عن فائدة هذه من تكون وما تكون؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد؟ وهل هناك صلة بين قوتها الجامحة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التي تتسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها؟ (٢١).

وتشعر شهرزاد أن شهرزاد يعذبها الشك والقلق مرة أخرى. ولكنها لم تعد تخاف منه قسوة ولا فتكاً، وإنما هي تشفق عليه شفقة ملوفاً الحب، فهي تسأله أن يتخلى أباهما عن مشاغل الملك، وينتقل إلى جناحها ويقضى أوقاتها معها يتنزهان في أرباض القصر. وهي تربه في هذه النزوات صوراً حية للماضى الذى تطهر من مظالمه وأخرى للمستقبل الذى سيجرى بالسعادة للبشرية جمعاء، فيأخذه ما يشبه النشوة الصوفية، ويتمنى ألا يعود للقصر. ولكن القصة لا تنتهى هنا، فهذا ما فعله شهرزاد البقطة، شهرزاد الأصلية التى أحبت شهرزاد ولم يكن لها هدف فى الحياة إلا أن ترقى بوجدانه، أما شهرزاد الحالية، شهرزاد الجديدة التى يمكننا أن نصلها بالسياسة بما أننا بدأنا نؤمن مع شهرزاد بأنها هى فائدة بعينها، هذه الفائدة لم تنته مهمتها بعد، لقد بعثت إلى هؤلاء الملوك الغاضبين قائلة لكل واحد منهم إنها لن تتزوج إلا ملكاً قوياً قادراً على هزيمتها فى الحرب. إذن فهي تدعوهم جميعاً إلى حربها، فأى مخاطرة! إن أباهما الملك جزع أشد الجزع، وهو يظهر لنا ملكاً مستنيراً، فهو يأخذ عليها أنها استأثرت بذلك القرار الخطير دون أن تشرك شعبها فى الأمر، وقد تعود الملوك أن يأمرُوا

جديده أرقى، لقد جعلت من شهرزاد، فيما سبق، إنساناً، أما الآن فسوف نجعل منه ملكاً صالحاً. وهذه المهمة الجديدة المستوحاة من الواقع السياسى المعاصر تحتاج إلى قصة لا تقل عن قصص شهرزاد القديمة إصعاقاً فى الخيال، ولكنها ذات غرض تعليمى واضح، ولا بأس بهذا، ما دمنا نسلم بأن القصص إنما هو قصص وليس واقعاً، وما دام شهرزاد أو الإنسان الوحش، قد أصبح إنساناً مفكراً.

لن نخشى شهرزاد إذن كما اختفت شهرزاد القديمة بعد الليلة الأولى، ولن تتحول إلى مجرد صوت، كما أن شهرزاد لن يكون مجرد مستمع. إن التفهيم الخطير الذى طرأ على شخصية شهرزاد لم يتوقف، ومن ثم فيجب أن نتابعه، وشهرزاد كذلك يجب عليها أن تعاونه وهو يرتقى درجة جديدة فى سلم الحضارة، ولذلك فلها هى أيضاً دورها فى هذه القصة التى يمكننا أن نصلها بأنها استمرار لقصة الأساس. ولكن هناك أيضاً القصة الأخرى، تلك التى سترونها لشهرزاد. وقد جمع طه حسين بين البطلة والراوية بحيلة طريفة، فجعل شهرزاد تروى قصتها الجديدة وهى نائمة أو قل إنه جعل شهرزاد يلقب كل ليلة على طائف يذكره بتلك الليالى القصصية التى لا تزال مستولية على وجدانه، فيذهب إلى جناح شهرزاد حيث يرأها نائمة نومها الهادئ، ولكن صوتهما يحدثه بطرف من قصة «فاتنة بنت ملك الجن».

وإذا كانت شهرزاد البقطة قادرة على أن تخشى أعجب القصص، وتخضر السحرة والجن، فما بالك بشهرزاد النائمة التى تخلم؟ لقد كانت فاتنة بنت ملك الجن كاسمها فاتنة، وكانت مع ذلك قارئة للكتب بارعة فى فنون الحكمة. وقد تسمع بجمالها ملوك الجن أرادها لنفسه، وبعث الخطاب إلى أبيها الملك، ثم دون مجاملة، حتى عجب أبوها من أمرها، جمع هؤلاء الخطباء الموتورون على حربها،

فيطاعوا، وتعودت الشعوب أن تذهن لأوامر الملوك ولو سعت إلى هلاكها. ولكن الأوان قد آن لإشراك الرعية في الأمر.

أما فائنة، فقد كانت تملك قوة جبارة حقاً. إنها قوة السحر، وهؤلاء الملوك الذين أرادوا الحرب طغياناً وكبراً قد وقفوا بجيوشهم عند أسوار المملكة لا يستطيعون حراكاً، فلا هم يتقدمون غازين ولا هم يرتدون منهزمين. فلم يبق لهم بد من أن يستأسروا، فتردهم فائنة إلى شعوبهم لتصنع بهم ما تشاء.

لقد جعل طه حسين «شهرزاده» رمزاً للمثل الأعلى، ورأى هذا المثل الأعلى مزيجاً من الحرية والخيال والقوة. وقد يقال إن هذا الثالوث هو المعنى العميق

للكفاح في سبيل التقدم، سواء أكتنا نتكلم عن سيرة طه حسين شخصياً، أم عن عصر طه حسين. ولكن طه حسين لم يقدم حلاً لمشكلة الطغيان، التي يمكن أن تنشأ عن هذا الثالوث نفسه. أليس الفرد الطاغية - كما يقول هيجل - هو النموذج القبيح لاحتكار الحرية؟ ومن كانت له كل الحرية فله أيضاً كل القوة. وما الذي يمنعه من أن يتخيل حتى يبلغ بخياله أسباب السموات؟

فلنقل إن هذا المثل الأعلى لا يتم بغير «الحب»، الحب الذي لا يعنى الاستعثار بالهبوب، بل المصاطرة بالنفس في سبيل المهبوب. وهي صفة رابعة من صفات «شهرزاده» طه حسين، في الواقع والقصر، في البقعة والأحلام.

الهوامش:

- المعلومات التاريخية الواردة في هذا المقال مستقاة من المرجعين الآتيين:
- إلى طه حسين في عهد ميلاده السبعين - إهداء عبد الرحمن بدوي - ١٩٦٢.
- طه حسين (في سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر) تأليف وإعداد حمدي السكوت ومارسون جويو (قسم النشر بالجامعة الأمريكية - ١٩٨٢).
- (١) توفيق الحكيم بين الخفية والرجاء في كتاب عطفات في القلند (ط ١، دار العروبة، د. ت) وأثبت في صدر المقالة أنها نشرت في مجلة الحديث (حلب) سنة ١٩٣٤.
- (٢) بدأ نشر قصص على هامش السيرة في مجلة الرسالة في أوائل سنة ١٩٣٣.
- (٣) ظهرت الطبعة الأولى من مع المعنى سنة ١٩٣٦، وكان مختلفاً بتأليفه في الوقت نفسه الذي اشترك فيه مع توفيق الحكيم في تأليف روايتهما القصر المسحور كما سيرد في سبيل هذا المقال.
- (٤) «هجرة البؤس» ١٩٤٤.
- (٥) ظهرت في السنوات ١٩٤٥ و ١٩٤٨ و ١٩٥٠ على الترتيب.
- (٦) أهل الكهف: مجلة الرسالة، ١٥ / ٥ / ١٩٣٣، وجمع ضمن كتاب فصول في الأدب والفن ١٩٤٥.
- (٧) «شهرزاده» جريدة الوادي، ١٣ / ٦ / ١٩٣٤، والنقل عن فصول في الأدب والفن ص ١١٥.
- (٨) «الأدب الحائره» الوادي، ١٧ / ٦ / ١٩٣٤. عن فصول في الأدب والفن.

- (٩) مذكرات طه حسين (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧، وكانت فصوله الثلاثة عشر الأولى قد نشرت في مجلة «آخر ساعة» بين ١٩٥٥ / ٣ / ٣٠ و ١٩٥٥ / ٦ / ٢٩ و ١٩٥٥) ونشرت «المذكرات» ضمن «الأعمال الكاملة» لطه حسين (دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٤ - ١٩٨٠) المجلد الأول، على أنها الجزء الثالث من الأيام.
- (١٠) الفصل المصنوع من المذكرات.
- (١١) بدأ نشرها من العدد الأول لجملة «الرواية» (أول فبراير ١٩٣٧).
- (١٢) براگسا أو مشكلة الحكم (الطائفة ١٤ / ٤، ١٩٣٩). عن «فصول في الأدب والفن» ص ١٤١.
- (١٣) انظر مقالته مع أمهاتنا المعاصرين (الطائفة ١٠ / ١ / ١٩٣٩). وقد ألتصق بها مقالاته النقدية في تلك الجملة، كما ألتصق بها كتابه فصول في الأدب والفن.
- (١٤) إلا أن تكون رواية الخمر في كتابها القصصيات العراقيان جبرا لإبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقد سمعت هذا الخبر من جبرا أثناء اجتماعهما بباريس، ولم أطلع عليها، وقد نشرت عام ١٩٨٣.
- (١٥) الأعمال الكاملة ج ١٤ ص ١٥.
- (١٦) م. ن. ص ١٠٠.
- (١٧) م. ن. ص ١١٩.
- (١٨) م. ن. ص ١٣١ - ١٣٢.
- (١٩) م. ن. ج ١٢ ص ٧٧٨ - ٧٧٩.
- (٢٠) م. ن. ج ١٤ ص ٥٩١.
- (٢١) م. ن. ص ٥٣٠.



جدليات البنية السردية المركبة

فى لىالى شهرزاد ونجيب محفوظ

صبرى هانظ *

لا ينفصل عن وعيه بمثل هذا النوع من القص الذى بلغ ذروة نضجه وتبلوره مع إبداعه أمهات النصوص السردية، ومعرفته بمواضعائها، وتسليمه بقواعد الاستجابة إليها. وقد استطاعت هذه النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعا من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوما على مخاطبة القارئ الذى تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه والتسلية وتجدها المستمر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التى تعتمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية، قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير، بل على إدارة حوار خصب مع واقعه، لأنها تنطوى فى بؤر السرد منها على حل هموم هذا الواقع المتحول أبدا، المتبدل دوما، والذي ينطوى فى كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجوهر الإنسانى الذى نجمت هذه النصوص فى إرثاف الوعى به والتعامل معه.

تتسم النصوص السردية الكبرى من نوع (ألف ليلة وليلة) بمجموعة من السمات والخصائص تتيح لها نوعا من الشوارد السردى المفتوح الذى يوشك أن يكون لانهايتها فى تشكلاته القصصية، لأن هذه الأعمال تجمل عملية القص نفسها مدار استقصاءاتها ومجال انفتاح نصوصها اللانهائى على احتمالات تأويلية لا تعرف الحدود، وأيضاً لأنها تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصيلة فى النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسمى الإنسان للمعرفة، ونزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه، وأن تدبر معها جدلا لا ينتهى. وربما كانت هذه النصوص السردية الكبيرة هى التى صاغت هذه النزعة وأرهفت وعى الإنسان بضرورتها وبحاجته المستمرة إليها. لأن وعى الإنسان بأنه حيوان قاصر، مولع بالحكسات، نواق إلى الدخول فى شباكها المفوية،

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن .

(٩) تنوع النص ومنطق بنيته السردية:

و(ألف ليلة وليلة) نص من هذه النصوص العظيمة التى عاشت فى الثقافة العربية عبر قرون عدة، بل استطاعت أن تجاوزها إلى غيرها من الثقافات الإنسانية المختلفة التى قرأت جميعها (ألف ليلة وليلة)، واستمتعت بما تتضمنه من قصص مذهشة، واستوعبت بعض رواها، وتأثرت بها فى إبداعاتها المختلفة. ولا يوازي قدرة (ألف ليلة وليلة) على عبور الزمن إلا قدرتها على تحدى أية محاولة لتأطير بنيتها السردية فى قالب أو جنس أو إطار سردى محدد. ذلك لأن ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه. ففيه من الخيالى والعجائبي قدر ما فيه من الحقيقى والواقعى، وفيه من الإباحية والشبق قدر ما فيه من الحب العذرى والقيم الأخلاقية النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والمفاريت قدر ما فيه من القصص الدينى والمغامرات الروحية، وفيه من ضروب الشر والسحر والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التى تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوافر والحكايات القصيرة التى لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل، وفيه من المأسى الضخمة والفواجع المبكية قدر ما فيه من الملاحم الخفيفة والفكاهات اللطيفة، وفيه من قصص البشر وأمورهم قدر ما فيه من قصص الطير والحيوان. ومع هذا كله، استطاع النص احتواء كل هذه الصيغ المتباينة فى بنية سردية جامعة، لها وحدتها وتماسكها اللذان يحسدها عليهما الكثير من النصوص القصصية المشابهة، لأن الوحدة فى (ألف ليلة وليلة) لا تنهض على منطق الترابط البسيط بقدر ما تنهض على منطق الجدل الصوفى الذى يرى الوحدة فى التنوع. وقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) المحافظة على هذه الوحدة الفريدة التى

لا تناظرها فى الكثافة والتعقيد إلا وحدة الكون الفلسفية ذاتها، دون أن تربط بين أحداثها وتفصيلها السردية بخيط واحد، كما هو الحال فى الملاحم الإنسانية الكبرى من (المهابهاراتا) أو (الرامايانا) فى الهند، حتى (الإلياذة) أو (الأوديسة) فى اليونان.

صحيح أن هناك عددا من النصوص السردية الإنسانية الكبرى التى تنطوى مثل (ألف ليلة وليلة) على وحدات سردية متباينة، لكل منها استقلالها القصصى عن غيرها من وحدات النص الأم، إلا أن الترابط بين هذه الوحدات أكثر مباشرة وأقل وفاقا وتكثيفا عما هو فى (ألف ليلة وليلة) التى تولد الرابطة بين وحداتها القصصية أن تكون من ذلك النوع الذى يربط حجارة الهرم ببعضها ببعضها الآخر دون ملاط أو مواد لاصقة. وقد استطاعت فهال غزول فى دراستها الشائقة عن منطق البنية أو منطق شعرة النص فى الأسفار الهندية الخمسة أو (البانتشانترا Panchatantra) و(ألف ليلة وليلة) ^(١) أن تعقد مقارنة مضيفة بين تماسك البنية الكلية للعمل فى (ألف ليلة وليلة) وفى (البانتشانترا) ^(٢). وتنطلق هذه المقارنة من أن ثمة مجموعة من العلاقات التكوينية التى تربط (ألف ليلة وليلة) بمشكلاتها من النصوص المشابهة فى الثقافات المختلفة، لكن وفاقا العلاقة التجنيسية بين العاملين الكبيرين، لا تنفى وجود اختلافات جوهرية فى منطق البنية السردية لكل منهما. وقد أبرزت الدراسة الأواصر التى تربط بين العاملين؛ حيث يقع العاملان ضمن إطار بنية واحدة تقيم حوارا بين القصة الإطار والقصص الكثيرة المروية داخل هذا الإطار السردى. لكن اختلاف الهدف من العاملين أدى إلى اختلاف البنية نفسها، خاصة فيما يتعلق بالوحدة الكلية للنص. فالبانتشانترا تقرر فى استهلالها أن الغاية من رواية قصصها هى «تعليم فن الحياة العملية» بينما تسر شهرزاد لشقيقته دنيازاد بأن غايتها هى دفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها، وشتان بين أن تكون غابتك تعلم فن

الحياة العملية intelligent living أو الحياة المترعة بالحكمة savoir vivre وأن تكون هي الحياة نفسها survivre ، مجرد الحياة في حد ذاتها plain living ، ودفع الموت المسلط عليها، وهذا البون الشاسع بين الهدفين هو الذى خلق الفوارق الكبيرة بين البنية السردية لكل منهما. لأن الدافع من العمل قد ترك ميسمه على طبيعة الأداة التى يتبلور عبرها هذا الدافع. كأن النص للشهرزادى العظيم كان واحدا بأهمية ما يدعوه النقد الحديث بدوافع الأداة motivation of device بل بدوافع البنية السردية ذاتها motivation of structure قبل اكتشاف النقد لهذه المفاهيم بعدة قرون.

فقد أدت الغاية التعليمية التى تملن عنها (البانتشاتانترا) فى إطارها الاستهلالى إلى تنظيم العمل موضوعيا فى كتب خمسة أولها عن فقدان الأصدقاء، ولانها عن كسبهم، وثالثها عن الغرمان والبوم، ورابعها عن فقدان المكاسب، وخامسها عن الأفعال التى لا تدرس عواقبها. وهى كتب مستقلة، إذ يتناول كل منها جانباً من جوانب العملية التعليمية ذاتها، ومجموعة من الدروس المصاغة فى قالب خرافات الحيوان التى تبلور عبرها دليل إرشاداتها الحكيمة لقواعد التعامل الاجتماعى بين البشر. ومن هنا كان ترتيب القصص والأحداث فيها يخضع لاعتبارات موضوعية تتجمع فيها القصص حول مجموعة من الغايات المترابطة لتجسد كل قصة، فى النهاية، الدرس الذى تهدف إلى توصيله إلى القارئ من ناحية وإلى الملك من ناحية أخرى. لأن الإطار الذى يضم هذه القصص - كما نعرف من نسختها العربية (كليلة ودمنة) - هو إطار الحكيم المعجوز فيشنوشارمان أو «بيدها الفيلسوف» فى النسخة العربية، الذى يريد تأديب ملكه وتقديم النصح له، عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس.

أما (ألف ليلة وليلة)، فإن غاية القصص فيها من نوع مغاير كلية، وهذا ما نأى ببنيتها السردية ومنطق

نماسكها الداخلى عن المباشرة والتبسيط. صحيح أن هذه الغاية تنطوى هى الأخرى على تأديب الملك وإصلاحه عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس، لكن شهرزاد، على العكس من فيشنوشارمان أو بيدها الحكيم، لم يكن باستطاعتها أن تصارح الملك بغايتها من قصص حكاياتها عليه، ومن هنا لم يكن من حقها أن تخلص من حكاياتها بالمواعظ والحكم التى تحبل معظم خرافات (البانتشاتانترا) إلى أمثولات رمزية بسيطة ذات صيغ ثابتة أو مقولية Formulated Allegory، وإنما كان عليها أن تخفى غايتها التعليمية تلك، وأن تبالغ فى إغفائها إلى أقصى حد، وأن تجعل من عملية القص شبكة مغوية تقتنع فيها مخاوف شهرهار الملك وتثيراته، وتثقل عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوماً جديداً، أو حياة جديدة تظل شروط استمرارها معلقة من جديد بحبال القصص الواهنة التى عليها أن تشد بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبهن.

ومن هنا، فإنه إذا ما كانت قصص (ألف ليلة وليلة) تنطوى على أى أمثولات، فإنها من النوع الذى ندهوه فرهاًل غزول بالأمثلة الرمزية Symbolic Allegory التى تتسم بقدر أكبر من التكثيف والسهولة بالمقارنة بشبكات الأمثلة المقبولة وجمودها (٣)، ذلك لأن على شهرزاد إغراق الملك فى بحر حكاياتها حتى تضمن استمرار حياتها بدلا من الخروج به من بحر الحكايات إلى بر الحكم والمواعظ، حيث يلتقى من جديد بأفكاره الفاتية وممارساته القديمة التى دفعته إلى الزواج كل مساء من عذراء وقتلها فى اليوم التالى. لأن ما يواجهنا وراء قناع القصص فى (ألف ليلة وليلة) هو «حالة عقلية وتوجه نفسى أكثر منه رسالة اجتماعية واضحة ... إذ تتوجه إلى طبقات النفس العميقة أكثر مما توجه إلى الطبقات الاجتماعية السطحية» (٤) كما هو الحال فى (البانتشاتانترا). وتؤكد فرهاًل غزول فى نهاية دراستها

طوايا بنيتها. فلما انكشف القص لوقع الموت ، موت القص وموت راويته معا، لأن النص يوحد بين حياة الراوية وحياة قصتها، ويعلق كلا منهما بالآخر.

أما ثانيتهما، فهي الرسالة أو مجموعة الرسائل المتراكبة التي تتكون منها كل حكايات (ألف ليلة وليلة) العديدة والمتباينة. وهي رسائل تستهدف شهرزاد أن تبلغها لشهرزاد، وأن تصله دلالاتها باستمرار، لأن وصول هذه الدلالات هو الذي يسهم في إخفاء الرسالة الأولى وشارك في تحقيقها لغايتها المضمر في الوقت نفسه. ومن هنا، فإن هدف الرسالة الثانية مرتبط عكسيا بالرسالة الأولى، وبضرورة تشويق الملك للاستماع للمزيد من الحكايات باستمرار، لأن شغفه بها وتعلقه بقدرتها التوليدية على إنتاج حكايات جديدة على الدوام هي أداة تحقيق الرسالة الأولى التي تستهدف استخدام مجموعة الرسائل الثانية لتغيير شهرزاد نفسه بسلطة القص المخفية. هنا نجد أننا بإزاء هدفين، أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين. تستهدف أولاهما الإمعان في التشفير حتى يحول التشفير نفسه دون كشف غايتها السرية، وتستهدف الثانية اجتذاب المتلقي إليها حتى ينصرف عن الأولى ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهرية، حيث لا تتحقق هذه الرسالة إلا بإخفاء غايتها في طوايا بنيتها كما ذكرت. وتصور العلاقة بين هذين الهدفين المتعارضين جدلية الإضممار والمكاشفة التي تنهض عليها آليات البنية السردية ذاتها، وحركة العملية التشفيرية فيها، بحيث تصبح المكاشفة هي أداة الإضممار والإخفاء، وتساهم استراتيجيات الإضممار والإخفاء في توليد المزيد من المكاشفات.

لأن تحقق الهدف التعليمي من هذه الرسالة، وهو تغيير شهرزاد وتثقيفه، يتم في ظل مجموعة من علاقات القوى المناقضة لتلك التي تنطوي عليها العملية التعليمية عادة. فالمعلمة (شهرزاد) في هذه الحالة في وضع أضعف من وضع تلميذها (شهرزاد)، بل هي أسيرة لإرادة

تلك، وبعد مقارنة منطق القص والشخصيات والحبكة واستخدام الأمثال والحكم في العملين، أن الفارق الجوهرى بين منطق البنية السردية في (البانتشانترا) و(ألف ليلة وليلة) يرتبط بأن المنطق القصصى في الرائعة الهندية يتجمع من أجل الإبلاغ، بينما يتفاعل في الرائعة العربية من أجل الكينونة، ومن هنا كان القص نفسه هو جوهر العمل ومادته في (ألف ليلة وليلة)^(٥).

(٢) القصة الإطار وجدليات الوحدة السردية:

فمنطق السرد، أو بالأحرى منطق الوحدة البنوية في العمل كله، يقوم على الجدل العميق بين القصة الإطار (قصة شهرزاد الملك مع النساء، ومحاولة شهرزاد استخدام القص لتدرا به عن نفسها الموت) والقصص العديدة التي تسردها شهرزاد في لياليها الألف. ويعتمد هذا الجدل على ضرورة إخفاء الرسالة أو تشفيرها في شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمر على عدم نجاح مستقبل الرسالة في فك الشفرة. فلو نجح شهرزاد في فك شفرة الرسالة الشهرزادية الأساسية في الليالي الأولى لما كانت (الليالي)، ولما نجح القص في انتزاع الزمن من برائن العدم واستخلاص الحياة من قبضة الموت. وهنا لابد من التمييز بين رسالتين أساسيتين، أولاهما هي الدافع الأساسي من القص كله كما نؤكد لنا القصة الإطار، وهو أن تنجح شهرزاد في إنقاذ حياتها من النطع وكسب الزمن اللازم لتهديب الملك، وحده بشكل مراوغ وغير مباشر على تغيير موقفه من المرأة. وأداة شهرزاد لكسب الزمن هي إلغاء الوقت أو تعليقه، وليس أفعل في هذا الصدد من القص نفسه الذي يقتنص الزمن في شبكة الحكايات، ويتيح لشهرزاد إلغاء الإرادة الشهرزادية مؤقتا، حتى يقلع شهرزاد عن عادته الدموية. ولو اكتشف شهرزاد حقيقة اللعبة لكان معنى هذا انتهاء اللعبة في لحظة الاكتشاف ذاتها. ومن هنا، فإن اللعبة ذاتها تعتمد في استمرارها على «تلمسها» في الأسرار، أى على إخفاء غايتها في

«حيث لا يتوزع البراهمان بين الكائنات، وإنما يحل فيهم وكأنه قد توزع ونقسم، فهو سر وجود كل الكائنات إذ يحل في كل القلوب. فبراهمان هو سر وجود كل الوجود وهو سر وجود كل الالاموجود»^(٧).

ولذلك يمكن القول أن فيشنوشارمان - برغم وجوده في مرتبة أدنى من الملك في علاقات التراتب السياسية - يتمتع بقوة أكبر منه عندما يتعلق الأمر بعملية التعلم بسبب مكانته الدينية والارتباط الوثيق بين الدين والعلم في الثقافة الهندية وفي غيرها من الثقافات الإنسانية. ومن هنا، كانت بنية القصة الإطار في «البانتشانترا» «بنية غير درامية بالمقارنة بالقصة الإطار في (ألف ليلة وليلة)»^(٨).

فبنية (ألف ليلة وليلة) تختلف عن ذلك كلية، لأن توتر علاقات القوى الدرامية داخل الإطار، وإدخال الموت طرفاً في المعادلة:

«يجعل إطار (ألف ليلة وليلة) يحوم باستمرار فوق خطابها السردي كله، بينما يتراجع الحكيم فيشنوشارمان بطلائقه اللفظية إلى الخلفية عندما تبدأ أمثولة وخرافاته في التفتح، ولهذا تأثيره الكبير، لأنه يمكن القسارئ من التركيز على قصص «البانتشانترا» واستخلاص موعظها الأخلاقية. أما في (ألف ليلة وليلة)، فإن مضمون ما نَقَصه شهرزاد أقل أهمية، لأن المنصر الجوهرى فيها هو هذا التجاور بين امرأة محكوم عليها بالموت عند الفجر، تخشى لنا قصصاً تؤجل بها تنفيذ الحكم، إنها حالة شهرزاد التي تأسر وتستحوذ على الانتباه بالقدر نفسه الذى تفعله حكاياتها. وعلاوة على ذلك، فإن البداية النمطية، بـ «بلغنى

هذا التلميذ الطاغية الذى يمكن أن يدفع بها للنطع فى أى وقت يشاء. وهى أسيرة له مرتين: مرة بحكم علاقات السلطة السياسية، وأخرى بحكم علاقات القوى الجنسية. فشهرزاد من الرعية وتلميذها هو السلطان المستبد نفسه، وشهرزاد امرأة وتلميذها رجل ينتمى إلى ثقافة الرجال قوامون على النساء، وشهرزاد زوجة وتلميذها هو الزوج الذى ندهوه فى ثقافتنا بـ «رب الأسرة و«رأس العائلة. ومع ذلك، فقد اختارت المعلمة «شهرزاد» بمحض إرادتها قبول التحدى، وراحت على تغيير علاقات القوى الجائرة تلك، وشرعت فى ترويض التلميذ وإدخاله إلى فرائس المعرفة، حيث تلقنه القصص دروس العقل والمعرفة، وتستنزع منه أهواء العاطفة أو بالأحرى تخضعه لعملية تدريب طويلة ترقي به فى معراج العقل والحكمة، وتبند به عن رؤى الرجل الصراعية، وتقرب به من رؤى المرأة التكافلية»^(٩).

لذلك، كان من الطبع أن تكون بنية الحكايات الشهرزادية هى عكس بنية الحكايات الهندية، فى «البانتشانترا»، أو بنية أية حكاية تعليمية تستهدف إبلاغ رسالة واضحة للمتلقى، وصياغة هذه الرسالة فى نهاية الأمر فى قالب الحكمة، أو المثل أو الموعظة الحسنة. فالبنية السردية فى النصوص الهندية، وهى بنية تعليمية بالدرجة الأولى، تعتمد على المباشرة، وتستخدم الأمثلة ذات البعد التأويلى الواحد. لأن القصة الإطار فى «البانتشانترا» تنطلق من علاقات قوى تعليمية طبيعية، حيث الحكيم الشيخ فيشنوشارمان، وهو براهمان، ينصح الملك فى قالب يتسم بالحصافة والرفق، ولكن لا تخفى على اللبيب رسالته. صحيح أن الملك هو صاحب السلطة السياسية، وهذا هو سر الحصافة واستخدام الأمثلة فى تعليمه، لكن الحكيم فيشنوشارمان صاحب سلطة دينية، لأن البراهمان له نوع من السلطة المطلقة التى يستمد منها كونه أحد التجليات البشرية للإله أو جزءاً لا يتجزأ من الروح الكونية الكبرى:

وقت واحد. أولاها هي الوظيفة التشويقية التي تقتصر الملك في شبكة القصر، ويخاطب الطفل الذي فيه بإيقاظ حب الاستطلاع لديه، وإيهاف رغبته في معرفة ماذا بعدا والتشويق هو العنصر الأساسي في كل نص، وهو جوهر العملية السردية الذي اخترعته شهرزاد وورثه العالم عنها كما يقول فورستر^(١٠). ودون نجاح التشويق في (ألف ليلة وليلة) في التغلب على نزعة الملك للانتقام من النساء، لن يجد الملك مبررا للإبقاء على حياة شهرزاد ليوم جديد، وهو لذلك الوظيفة التي تشير إليها (الليالي) باستمرار باستخدامها تلك الصيغة السحرية: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح». فالكلام المباح له وظيفة إرجائية وهي تأجيل الموت، وإضاعة الليل بنور الحكايات حتى تنقش أمام قدرته المبهرة ظلمة الوسواس التي تدفع الملك إلى الرجوع بهرسة إلى أبهى السيف والإجهاز بذلك على استمرارية القصة نفسه. والكف عن الكلام المباح له كذلك الوظيفة الإرجائية نفسها، لأنه يرجع القصر ويعلق الزمن معه، وهو هنا توظيف للصمت يبراعة النص نفسها في توظيف الكلام.

ولهذه الوظيفة الإرجائية غاية مزدوجة، لأنها ترجع الموت المسلط على عنق شهرزاد ونصها معا، ولكنها تؤكد في الوقت نفسه أن هذا الإرجاء هو سر حياة القصة وحيوته؛ إذ تربط هذه الوظيفة القصة بالليل، والسكوت بالنهار، في محاولة إقامة تناظر بين القصة والحياة. فكلما أدرك شهرزاد الصباح اكتسبت معه يوما جديدا أرجأت فيه الموت، وجعلت القصة واحدا للحياة. لأن الليل الذي كان يفرز الموت لكل امرأة في الصباح قبل قدوم شهرزاد، أصبح بقدرة القصة السحرية بهب الحياة ليوم جديد. لا الحياة التي تتخلق في كلماتها وما يدور بحكاياتها، ولكن الحياة التي تضمن له الاستمرار إذا ما أقبل الليل مرة أخرى. فإذا كان الليل رمز الموت، لأنه «زمن الميتة الصغرى» كما يقول الصوفيون، فقد جعلته

أبها الملك السعيد، والنهاية الثابتة، وه أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح، لكل ليلة من الليالي في (ألف ليلة وليلة) لا تقوم فحسب بوظيفة علامات الترفيم أو التقسيم في النص، ولكنها تذكرنا أساسا بمأساة شهرزاد^(١١).

ودراما الإطار التي لا يمكننا نسيانها - وقد قلشها النص في طوابع السرد، وجعلها أداة ترفيمه وتقسيمه إلى وحدات أقرب إلى الفصول، ولكن لأنها ليل وليست فصول تذكرنا دائما بعنصر الزمن، وبالتالي بالموت المسلط على النص وروايته معا - هي التي تكسب بنية (ألف ليلة وليلة) تلك الحيوية الدرامية الفارقة.

(٣) الوظائف السردية المتراكبة في ألف ليلة

هذا التذكير المستمر بالإطار في النص لألف مرة ومرة، ينطوي على تأكيد فاعليته، بشكل مستمر، في البنية السردية، وعلى دوره في إضفاء نوع من الوحدة الجدلية على العمل كله. لكن هذه الوحدة الجدلية تتحقق أيضا من خلال تضافر هذا الجدل المستمر بين الإطار السردى والقصص المروية داخله مع الوظائف السردية المتعددة والمتراكبة في النص كله. لأن هذه الوظائف نفسها هي أداة الإطار في تحقيق رسالته، وفي رفع لعنة الموت المسلطة لا على رقبة شهرزاد وحدها، وإنما على أعناق كل بنات جنسها كذلك. لأن القصص المتنوعة المروية داخل هذا الإطار كل ليلة وقبل أن يدرك شهرزاد الصباح، هي التي تعتمد مواصلة إخماء الرسالة في ثنائيا تفصيلها، وقد حكم عليها بمواصلة السرد، لأن التوقف عنه قبل اكتمال الهدف منه سيؤدي إلى موت الراوية، وموت القصة معها. فليس لدى شهرزاد ما تخفى به هدفها إلا التفاصيل السردية ذاتها، وجذليات علاقاتها وارتباطاتها، وما يتولد عن هذه الجذليات من آليات تقوم في النص الشهرزادي بأكثر من وظيفة في

وعرضية حياته نفسها، وطبيعة قيمه الأخلاقية، وحدود عالمه العياني وقدراته الجسدية، ومحدودية الزمان والمكان، والانحصار في حدود جنس واحد وجسد واحد^(١١)

وغير ذلك من الرواسي.

وتستخدم (ألف ليلة وليلة) هذه الوظائف الأربع: التشويقية والإرجائية والتوليدية والفانتازية، لخلق البنية التشفيرية المعقدة في العمل كله، التي تدبر فيه القصص العجيبة، والحكايات الغريبة التي تدبرها شهرزاد للملك، جعلها الفعال مع القصة الإطار^(١٢)، أي مع الواقع الذي يصدر عنه العمل ويمارس فعاليته فيه. فـ(ألف ليلة وليلة) من النصوص النادرة التي تنطوي بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد في تفهيم الواقع. لأن النص لا ينتهي إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فجع فيها النص قوسا كبيرا بدأ فيه بقصة «حكاية التاجر مع العفريت» وانتهى بقصة «معروف الإسكافي»، وطاف بنا بين البداية والنهاية بالمعشرات من القصص والحكايات التي تشكل مسحا لكل أشكال السرد المعروفة لدى البشر حتى عصرها، ثم عاد بنا في النهاية، في الليلة الواحدة بعد الألف، إلى القصة الإطار من جديد ليخبرنا أن شهرزاد الولود التي لا يبيض نبع خلقها قد أنجبت للملك أثناء هذه الفترة ثلاثة صبيان جاءه بهم في نهاية الليلة الواحدة في مشهد مسرحي مؤثر:

«ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشى وواحد يحبى وواحد يرضع ... ووضعتهم قدام الملك وقبلت الأرض وقالت يا ملك الزمان ان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل اكراما لهؤلاء الأطفال فانك إن

شهرزاد بحكاياتها رمزا للحياة المترعة بأعجب القصص وأغرب الحكايات. وإذا كان النهار رمز الحياة، فقد جعلته شهرزاد قبر حكاياتها التي لا بد أن نسكت عنها كلما أدركها الصباح. وعلى شهرزاد الانتظار حتى يهبط الليل من جديد في دورة يتعاقب فيها الليل والنهار بطريقة تتخلق معها الوظيفة الثالثة للقص وهي الوظيفة التوليدية.

فلكل قصة مهما طالت نهاية، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القص التقليدي، لأن نهاية القص قبل الأوان، وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها دونه، معنى الموت بالنسبة إليها، ومن هنا كان عليها أن تخرع هذه البنية التي يتوالد فيها القص بلا نهاية. وهذه الوظيفة التوليدية للقص الشهرزادي، الذي يشبه في هذا المجال العروس الشعبية الروسية التي كلما لفحتها وجدت في داخلها عروسا أخرى، ما أن تفتحها بدورها حتى تجد بداخلها عروسا جديدة وهكذا، هي التي تجعل لهذا القص الشهرزادي استمراره ودوره الأبدية كدورة الحياة والموت أو دورة النهار والليل. فقدر القصة الشهرزادية هو أن تولد قصة جديدة قبل أن تبلغ نهايتها حتى يستمر القص وتستمر معه دورة الحياة. وحتى تروى شهرزاد من قدرة هذه الوظيفة على الاستمرار، كان عليها أن تلجأ إلى الوظيفة الرابعة، وهي الوظيفة الفانتازية التي تحكم بها اقتناص الملك في شبكة القص فلا يدرك أن للقصة نهاية، أو أن العروس الجديدة التي وجدها داخل العروس القديمة ليست إلا تنوعا آخر عليها، وأن ثمة قصة أخرى قد تولدت من داخل القصة الجديدة دون أن يلاحظ ذلك. لكن أخطر جوانب الوظيفة الفانتازية هي أنها تستخدم كل العناصر المفارقة للواقع والكائنات الخارقة للطبيعة:

«لتتحدى فرضياتنا الراسخة عن الواقع بالنسبة للكثير من الأمور المهمة، بما في ذلك طبيعة العالم، ومكان الإنسان فيه،

ومن يتأمل ترتيب السرد هنا، يجد أن شهرزاد قد بدأت تكشف عن أوراقتها، وتنبه الملك إلى الأمر الواقع الذي خلقتة عبر ألف ليلة وليلة من القص المستمر، حكّت له فيها أحداث السابقين ومواقف المتقدمين، وغبرت أثناء هذا القص قواعد اللعبة وعلاقات القوة في المواجهة بينهما. لم بدأت بأن طلبت منه، بعد ذلك التنبيه إلى ما قصته عليه من حكايات، طلباً خامساً لا يزال تمارس عبره شيئاً من لعبة الإضمار، وقررت قبل أن تفصح له عن حقيقة طلبها أن تخطط لنفسها بذكرها هي قبل أن تواجه ذكره محاولته القديمة بمطلبها الأنثوي الذي يحررها هي وبنات جنسها من القتل. وإحاطة نفسها بأولادها الذكور الثلاثة فيه نوع من المواجهة الضمنية بهم له، ومن تأكيد تغير معادلة القوة بين الطرفين وقد تحولت شهرزاد من المرأة التي كانت تواجه طغيان رجل، ومن مجرد فرد من الرحمة لواء الملك، إلى أم الذكور ووالدة ولي العهد الذي سيحل محل الطاغية القديم. عند ذلك فقط، وبعد أن تخطط نفسها بأولادها الذكور، تبدأ لعبة المكاشفة وتفصح عن مطلبها، وتربط مصيرها هذه المرة بمصير الأولاد الذكور، ولا تفصح إلا عندما يؤكد لها أنه قد عفا عنها قبل مجيء الأولاد وليس بسببهم. لأن غاية شهرزاد من القص تتجاوز مجرد الحياة إلى رد الاعتبار للمرأة والثناء عليها.

من هنا، كانت أهمية رد شهرزاد في نهاية (ألف ليلة وليلة) وتبريره عتقها من ظلمه وحماته؛

«يا شهرزاد والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحرّة نقية بآرك الله فيك وفي أبيك وأملك، وأصلك وفرعك وأشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شيء بضررك»^(١٦).

في هذا الرد يعترف الملك بأسبقية عفوه عنها على مجيء الأولاد، وبترباط هذا العفو باعترافه ببقاء شهرزاد

قتلتني بمصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا جندون من يحسن تربيتهم من النساء فعند ذلك بكى الملك، وضم أولاده إلى صدره وقال: يا شهرزاد والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحرّة نقية. بآرك الله فيك وفي أبيك وأملك وأصلك وفرعك وأشهد الله على اني قد عفوت عنك من كل شيء بضررك»^(١٧).

هذه النهاية السعيدة التي يؤكد بها النص انحصار القص على الموت، ويعلن فيها الملك على وزيره ومدينته ثوبته عن قتل النساء: «زوجتني ابتك الكريمة التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية، ورزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة»^(١٨). لها عدد من الدلالات المهمة المرتبطة بتعقيد الوظيفة التفسيرية في النص. فهي نهاية تبدو للوهلة الأولى كأنها تعلق العفو بمشيئة الملك، ولكننا إذا ما تفحصناها جيدا، سنجد أن الأمر غير ذلك؛ فـ شهرزاد هي التي قررت إنهاء الليالي بعدما أكملت قصة «معروف الإسكافي». لم تبدأ قصة جديدة، ولا عللت إنهاء الحكايات بإدراك الصباح لها، وسكونها عن الكلام المباح كالعادة، وإنما:

«قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك، وقالت له يا ملك الزمان وفريد المعصر والاولان، اني جارتك ولي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواقف المتقدمين فهل لي في جنبك من طمع حتى اتمنى عليك أمنية فقال لها الملك تمنى تعطى يا شهرزاد فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهن هاتوا أولادي فجاءوا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور»^(١٩).

وظائفه السابقة وتأنى به عن الأمثولات القصصية المقبولة، أو عن استخدام الحكم والمواظع المباشرة كما هي الحال في (الباتشاتاترا). وهي التي ترد القصص كله في النهاية إلى القصة الإطار التي بدأ بها في نوع من تأكيد دائرية السرد، وتجسيد وحدته العضوية وتماسكه البنوي، والبرهنة على فاعليته ودوره المخبر في الواقع وفي المتلقى على السواء.

(٤) أسئلة الرواية وتباين المنطلقات النصية:

بعد هذه المقدمة عن طبيعة البنية السردية وتماسكها وتعدد وظائفها، علينا تعرف ما فعله نجيب محفوظ بكل هذا الميراث السردى الناضج حينما قرر استخدامه في روايته (لإلى ألف ليلة) (١٨)، ذلك لأن نجيب محفوظ في هذه التجربة الروائية المهمة يحاور النص التراثي بقدر ما يحاور تجلياته الحديثة التي أنتجها الجيل السابق عليه خاصة، فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) إلهام عدد من الكتاب الرواد أصحالا إبداعية جديدة، من (أحلام شهرزاد) لطف حسين و(شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(القصر المسحور) لهما معا، وحتى بعض الاستلهامات الأخرى التي أنتجتها الأجيال اللاحقة لنجيب محفوظ من (عالم بلاخرائط) لجبرا إبراهيم جبرا و(عبد الرحمن منيف) (١٩) و (حكاية نودد الجارية) و(إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملك الحيات) لبدر الدهب (٢٠)، وحتى (عين المرأة) لليانه بدر (٢١) وغيرها من النصوص. وأى تناول لرواية نجيب محفوظ لابد أن يهتم بمدى تميز استلهامها عن بقية الاستلهامات السابقة عليها أو حتى المعاصرة لها أو اللاحقة لها. لكن هذا موضوع يستحق بحثا مستقلا، خاصة أن استلهامات (ألف ليلة وليلة) ليست قاصرة على الأدب العربي وحده، ولكنها تجاوزت إلى عدد من الآداب الإنسانية المختلفة (٢٢). أما ما سنحاول الاقتراب منه في هذا البحث، فهو علاقة رواية نجيب محفوظ المهمة تلك بالنص التراثي نفسه وجدل بنيتها الروائية مع بنيتها السردية الناضجة دون غيرها من العلاقات الشائقة

وعفتها ورد الاعتبار الضمني لكل بنات جنسها اللواتي اقترن في حقهن مظالمه. وهي نهاية لا تمل تكرار فضل شهرزاد على الملك، فقد كانت هي سبب توبته عن قتل بنات الناس، ولثناء الملك عليها هذه «الحرّة النقية العفيفة الثقية»، التي يدعو بالبركة لا لها وحدها وإنما «لأبيها وأميها، وأصلها وفرعها»، فدون شمول البركة والعفو يظل عمل شهرزاد استثنائيا، وهي التي أرادت شاملا لكل بنات جنسها، ولأصلها وفرعها، وهما بالمناسبة، ومن حيث البنية الإيديولوجية للنص، نسويان. وهي النص نفسه دوره في إصلاح الملك، ويحتفل به داخله، بل يملور برهانه على هذا الدور فيه.

لذلك، كان طبيعيا أن يقيم النص بأمر الملك الأفراح في المدينة كلها لمدة ثلاثين يوما،

ولم يكلف أحدا من أهل المدينة شيئا من ماله بل جعل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك، فزينوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثله، ودقت الطبول وزمرت المزمور ولعب سائر أرباب الملاعب وأجزل لهم الملك العطايا والمواهب وتصدق على الفقراء والمساكين وهم بإكرامه سائر رعيته وأهل مملكته (١٧).

هذه الملاحظة ليست من نوع الحشو، ولكنها تلعب دورا أساسيا في البرهان على دور القص في إصلاح الملك. فلو اكتفى الملك في تعبيره عن فرحه بالخلع التي خلعهما على الوزراء والأمراء وأرباب الدولة لما كان للأمر دلالة، لأن الملوك جميعا يفعلون ذلك في أفراحهم. ولكن النص يهتم بتفاصيل ما فعله للرعية، فلو لم يتعلم الملك العدل ورفع الظلم عن المدينة كلها، وإشراك الفقراء قبل الأغنياء في أفراحها، لما اكتمل أثر درس النص له. هذا الدرس المركب هو ما تفصح عنه الوظيفة التفسيرية للنص، وهي الوظيفة التي تنطوي على جل

الأم في الثقافة العربية؟ وما العلاقة بين بنية العمل الروائي الجديد وبنية (ألف ليلة وليلة) التوليدية المفتوحة التي تتوالد فيها القصص وتتناسل إحداها من الأخرى بلا توقف؟

والواقع أن كل سؤال من هذه الأسئلة العديدة يحتاج إلى مقال كامل للإجابة عنه بشكل دقيق، ولا أحسب أنني بقادر في هذه الدراسة على استنفاد كل هذه الأسئلة، لكن إثارتها أمر يهم هذه الدراسة بقدر اهتمامها بطرح بعض إجاباتها على بعض هذه الأسئلة. وسوف تقدم الدراسة هذه الإجابات، لا من خلال الرد المباشر عن هذه الأسئلة واحدا عقب الآخر، وإنما من خلال الإجابات الضمنية التي يطرحها التحليل النقدي لرواية نجيب محفوظ. ومن البداية، يبدو لنا أن (ليالي ألف ليلة) تنطلق من الوعي بأن النص التراثي (ألف ليلة وليلة) قد قدم العالم من منظور المرأة/شهرزاد ومنحها السيطرة على سلطة النص/القص، وأن نجيب محفوظ يسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين نصه الجديد والنص التراثي القديم، فيمنح الرجل سلطة السيطرة على النص/القص من جديد، بعد أن فقدتها يوم سلم نفسه للانفعال وترك العقل المتجسد في المرأة يسيطر عليه. فإذا كان القص مفتاح التحكم في العالم المسرود، وهو الأداة التي انتصرت بها إرادة شهرزاد على جبروت شهرار في الواقع/الإطار الذي دار فيه القص، فإن نجيب محفوظ يسعى إلى قلب هذا كله بأن يمنح الرجل سلطة القص حتى ينتصر من جديد على المرأة، ويتحكم في العالم الحقيقي والمسرود، لأن هذا التحكم هو شرط السيطرة العقلية لا القضائية وحدها عليه.

(٥) الرؤية الأبوية وبنية الإطار المعكوسة:

وحتى نتعرف طبيعة هذا التغير المنطقي الذي يضع رواية نجيب محفوظ في تعارض مبدئي مع (ألف ليلة وليلة) بالرغم من دينها النصي الكبير لها، لابد من تمحيص دور الإطار في الرواية بالمقارنة مع دوره في

الأخرى أو الأسئلة الكثيرة التي يطرحها هذا العمل الروائي المهم. وهذا هو السبب في حديثنا عن بعض العناصر الفاعلة في البنية السردية في (ألف ليلة وليلة)، لأن لهذا الحديث أكثر من صلة ببنية نص نجيب محفوظ السردية.

ومن البداية تطرح علينا هذه التجربة الروائية المتميزة التي خاضها نجيب محفوظ في (ليالي ألف ليلة) عددا كبيرا من الأسئلة. وأول الأسئلة هو: لماذا لجأ نجيب محفوظ إلى هذه البنية السردية التي يمزج فيها الواقعي بالمعجيب والخيالي في عام ١٩٨٢ وبعد أن أخلص للكتابة الواقعية يشتى تياراتها لأكثر من أربعين عاما؟ وهو سؤال تتفرع عنه أسئلة كثيرة أخرى: ما علاقة هذا النص المختلف بنصوص نجيب محفوظ العديدة المؤلفة؟ وما دور المعجيب والخيالي في العمل؟ ولماذا استخدم الخيالي في هذا العمل المغاير؟ وما الثوابت التي احتفظ بها فيه أو المتغيرات التي جلبها معه إلى عالم نجيب محفوظ الذي أصبحت له بعد نصف قرن من الإبداع ثوابته ورواسيه؟ أم أن النص الأيم الذي استلهمه كان له جبروته العائلي فأزال معظم الثوابت المحفوظية منه؟ وما أهمية التناص مع (ألف ليلة وليلة) الذي يبدأ من العنوان ذاته ويشيع في ثنائيا العمل كله؟ وكيف يمكن لنا تحديد آفاق الجدل بين النصين؟ وما الذي تضمنه هذه العلاقة على أفق التوقعات النصية من العمل، والتوجهات التأويلية له؟ ولماذا اختار عددا محددا من قصص (ألف ليلة وليلة) دون غيرها لاستخدامها في نصه؟ وما طبيعة التحويرات التي أجراها على القصص المختارة؟ وكيف يمكن للخارج والمعجيب وغيرهما من عناصر مفارقة الواقع المشاركة في إزهاق علاقة النص بالواقع؟ وهل يمكن الانطلاق من الخيالي إذا ما كان النص يستهدف الواقعي؟ وكيف استطاع نجيب محفوظ أن يلم شتات القصص العديدة في لياليه، وأن يصنع منها عالما روائيا متكاملًا يستطيع الصمود للمقارنة مع النص القصصي

لذلك، ليس غريباً أن يطلق الملك ضائعاً في الحالين وقد دوخته الصدمة وطار عقله، كما يقول النص، لأنه استحال على صعيد دلالة الحدث الرمزية إلى كائن فاقد الأهلية والحرية. وفقدان الأهلية والحرية هذا هو الذي يرسر في نظر القانون حق الزوج في قتل العشيق تحت وقع الصدمة، ولكن ليس بعد الإفافة من أثرها. لكن (ألف ليلة وليلة)، وهي نص لعبته الزمن، تزد إطالة أمد الصدمة من خلال ديمومة فعل القتل التي سبمارسها الملك بعدما ردت له قصة العفريت بعض عقله. فقد عاد إلى مملكته وقد استبد به الجنون، وأخذ يحاول بفعل القتل المستمر أن يسترد حرته ليوم كامل، ثم يفقدها في المساء بعدما يوزف إلى عذراء جديدة تفتح علاقته بها احتمالات مساواته بالمبد من جديد. فيقتلها في الصباح رعباً من هذا الاحتمال واسترداداً لحرته المفقودة التي لم يعد يساوي فيها قلامة عضو عبد. لكن هذه الدورة الانتحارية تخفق في منح الملك حرته المفقودة، التي تكرر استراتيجيات القص في النص ضبايحها، ذلك لأنه إذا كان الملك شهرزاد وأخوه شاه زمان هما الشخصيتان الفاعلتان في القصة الإطار، وهما المالكان مُصيريهما فيها، فإن شهرزاد هي التي تسيطر على منظور القص وتتحكم في ترتيبه وإيقاع تدفقه في بقية النص على مدى لياليه الألف، بينما يتحول الملك إلى مجرد مستمع سلبى تتوجه إليه شهرزاد بالحديث، ويقع عليه فعل القص، بعد أن كان هو صاحب فعل فض البكارة والقتل، ولا تطلب منه التدخل أو التعليق. لأنه هنا المفعول به، الذي يفض القص بكارته الانفعالية ويدخله في معترك التجربة العقلية التي تستأصل شركته وتنضجه معاً. ويهيب أخوه كلية حتى يسقطه النص من حسابه، كأنه غير موجود.

أما شهرزاد، فهي الشخصية الفاعلة التي تطلع من إهاب هذه القصة الإطار لتسيطر على بقية النص كله، بما في ذلك مهمة إنهاء القصة الإطار في نهاية النص.

النص الشهرزادي. تبدأ (ألف ليلة وليلة) بقصة «حكايات الملك شهرزاد وأخيه الملك شاه زمان»، وهي القصة الإطار المروية بضمير الغائب المبني للمجهول، حيث تبدأ بـ: «حكى والله أعلم أنه كان فيهما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان»^(٢٣) على عكس بقية الحكايات المروية على لسان شهرزاد التي تبدأ باللازمة النصية التقليدية: «بلغنى أمها الملك السعيد»^(٢٤). وتعتمد هذه القصة على التناظر والتكرار في بنائها، سواء كان هذا التكرار متعلقاً بتكرار الحدث أو ازدواج الشخصيات. وتجعل لهذه القصة الإطار خمسة أبطال هم الملك شهرزاد، وشقيقه الملك شاه زمان، والعفريت، والوزير، وابنته شهرزاد. وتعتمد (ألف ليلة وليلة) فصل بدايات القصة الإطار عن قصص شهرزاد المروية على لسانها داخلها، من حيث منظور السرد وموقف الشخصيات. وفي هذه القصة الإطار لابد من تأكيد أن صدمة الملكين، شهرزاد وشاه زمان، في زواجهما تستحيل إلى نوع من الصدمات الوجودية المزلزلة. فقد تكررت القصة مع الشخصيتين المزدوجتين، شقيقين وملكين ومخدوعين، وتكرر الحدث، حدث خيانة الملكة لزوجها مع العبد الأسود، وحدث خيانة المرأة للملك وللعفريت، وتفضيلها العبد على الملك، والإنسى على الجنى. وتكررت المساواة بين الملك والعبد وبين الإنسان والعفريت. هذه التكرارات المتراكبة تستهدف لفت انتباه الملقى، لأننا هنا لسنا بإزاء مجرد قصة من قصص الحياة التقليدية التي يحل فيها العشيق محل الزوج أو يستولى على حقه المشروع، ولكننا بإزاء تقطيرها المطلق الذي تمتد فيه الخطوط إلى نهاياتها، ويتحول الإلغاء الرمزي للزوج إلى إجهاز رمزي على الإنسان الحر فيه كذلك، حيث لا يحل العشيق في فراش الزوج، وإنما يحل العبد مكان الملك، ويفضل عليه. فبدرك الملك مرتين، إذ يتكرر الحدث مع الملكين، أنه أقل من العبد، وتتبدد مع هذا الإدراك أهليته باعتباره ملكاً، وتيمته بوصفه إنساناً حراً.

ناقلة لها، مؤكدة ذلك مرارا وتكرارا في عبارة: «بلغنى أبها الملك السعيد» التى تفتح بها كل ليلة من الليالى وبدايات الحكايات.

وتبدأ رواية نجيب محفوظ باستهلال مناظر ولكنه معاكس للاستهلال الشهيرزادى فى الموقف والمنطق والاتجاه، حيث تبدأ الرواية بفصل معلن «شهرار» لا يتبنى فيه الكاتب أبها من استراتيجيات السرد الشهيرزادى، وإنما يبدأ بنوع من الرد أقرب إلى بدايات رواياته الواقعية التى يتشعق فيها الوصف بلحمة رومانسية، يحاول أن يجعل من تحولات الطبيعة ترويدا لما يجوز فى نفس الشخصية:

«عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوالية، دعى الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهرار»^(٢٦).

صحيح أن هذا السرد المحفوظى يستبقى المبنى للمجهول «دعى» الذى بدأت به حكاية شهرار فى (ألف ليلة وليلة)، بالرغم من أننا نعرف بعد هنيهة أن الداعى هو السلطان، وأن الفاعل ليس مجهولا، لكنه لا يستخدم المبنى للمجهول للتصوير بين منظورين قصصيين، كما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة)، والفصل بينهما. ومن هنا، فإن البناء للمجهول هنا أقل فاعلية، لأننا سرعان ما نعرف هوية الفاعل من ناحية، ولأنه لا يقوم بدور تمويهى مشابه لذلك الذى ينهض به فى (ألف ليلة وليلة)، حيث يعد التمويه جزءا أساسيا من الوظيفة التشفيرية كما أوضحنا.

وربما أمكن تحليل لجوء نص نجيب محفوظ إلى هذا البناء للمجهول بأنه محاولة واحدة لتأسيس القناطر بين النصين، وللتصعيد معا لسيطرة منظور الرجل وإرادته على القصر والنص والعالم. ويبدو أن هذا التحليل الذى يتلمس للنص العذر هو الأقرب إلى التبرير، لأن الرواية تختار لبدايتها توقيت فجر الليلة الواحدة بعد ألف التى أنبأ

وهذا أمر متسق إلى أقصى حد مع منطلق النص الذى تتطوع فيه شهرزاد لقلب قواعد اللعبة، وتحويل الملك الفاعل الذى يفض كل ليلة بكارة امرأة، حله يسترد حرته التى أهدرتها المرأة حينما ساوته بالمعد، وأحلته فى سريره، بل وفضلت المعد عليه، إلى مستمتع سلبى تتلاعب به شهرزاد بقصصها الساحرة وحكاياتها الترويضية الماهرة. وبناء هذا النص الافتتاحى «حكايات الملك شهرار وأخيه الملك شاه زمان» للمجهول، وروايته بضمير الغائب، لأبلغيان دور شهرزاد الضمنى فيه، باعتبارها وسيطا، بل على العكس يؤكدان لنا أنها هى التى اختارت طوعا القيام بالدور الذى تلعبه لتخليص أبها الوزير من ورطته قائلا له:

«بأبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه فقال لها باله عليك لا تخاطرى بنفسك أبدا فقلت له لا بد من ذلك فقال لها أعشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والفور مع صاحب الزرع»^(٢٥).

وحكى لها قصة من خرافات الحيوان وأمثالته المقولية ليثنيها عن عزمها. وهى خرافة أقرب لقصص (البانتشانترا) منها إلى قصص (ألف ليلة وليلة)، لأنها قصة موعظة تعليمية فى المحل الأول. وليس غريبا أن تخلف هذه القصة فى ثنى شهرزاد عن عزمها، كأن النص يبرهن لنا فى ساحته على إخفاق المواظب التعليمية والأمثولات القصدية المقولية، ويضع هذه القصة البسيطة المباشرة فى مواجهة قصص شهرزاد غير المباشرة والمغايرة فى المنهج والمنطلق. ومن هنا، فإن استخدام المبنى للمجهول فى رواية القصة الإطار مقصود لأنه أفعل فى التأثير الفنى وأكثر ملائمة للاستراتيجيات الشهيرزادية التى لا تزعم فيها شهرزاد أنها تسيطر على الحكايات أو حتى أنها مصدرها، وتكتفى بإيهام الملك الغرير بأنها مجرد

ففيها شهرهار وزيره دندان؛ «اقتضت مشيقتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا»^(٢٧). لكننا نعرف من النص الأصلي لـ (ألف ليلة وليلة) أن المشيقة الشهرزادة هي التي سيطرت على كل شيء في النص، وهي التي اختارت توقيت نهاية القصة الإطار وشكله، وهي التي أملت على شهرهار أن يقول ما يقول بعدما استحال إلى لعبة سهلة بين يديها تحريكها كيفما تشاء. غير أن رواية نجيب محفوظ تعتمد قلب موازين القوى الشهرزادية، فهي ليست غافلة عن ذلك الأمر كلية، ومن هنا فإنها لا تنهى هذا الجزء من استهلالها، أو بالأحرى إطارها ثلاثي التكوين خماسي الشخصيات كالإطار الشهرزادي، قبل أن تؤكد لنا أن السلطان غارق في بلبال العالم الذي فتحته أمامه شهرزاد، عاجز عن حل طلاس الوجود. يتمم في حضور دندان كأنه يتحدث لنفسه: «الوجود أغمض ما في الوجود»^(٢٨). وقد ألفت به حكايات شهرزاد في بحر من التأملات الجديدة، والأفعال الجديدة التي يراجع فيها كل ماضيه. ويتفاضل النص عن حقيقة أن شهرزاد هي محرك هذه المراجعة ومصدرها، ويركز على تصوير شهرهار باعتباره العنصر الفاعل في مراجعة ماضيه ومحاولة رؤية العالم من منظور جديد وبميتين جديدتين.

فرواية نجيب محفوظ هي، بشكل من الأشكال، رواية هذه المراجعة الشهرهارية للنص الشهرزادي، ومحاولة لإقصاء المرأة من مركز القص لإحلال الرجل مكانها. فإذا كان الرجل هو مركز العالم ومصدر السلطة فيه، فما معنى أن تحتل شهرزاد هذا المكان المحوري في النص. ومن هنا، كنان أول ما فعل الاستهلال، بعد تفسير علاقات التراتب المبدئية في السرد والبداءة بشهرهار باعتباره مصدر الفعل ومركز القص والعالم معا، هو أن أفرد القسم الثاني من استهلاله لـ «شهرزاد» في محاولة إعادة تقييم دورها وتحجيمها، والاعتراف بفضلها في الوقت نفسه. فما أن يهنئ دندان ابنته بنجاتها من المصير

الدامى حتى تعلل ذلك بأنه رحمة من الله، بما يعنى أنه ليس منة من السلطان. وتذكره بأنها لم تنس العذارى البرقيات اللواتي تطلب لهن الرحمة، وبأنها تميسة مع السلطان؛ «ولكنك تعلم يا أمي أنني تميسة ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم»^(٢٩). لكن الأب يعللها بأن السلطان يحبها، فترفض هذا الحب معلنة أن «الكبر والحب لا يجتمعان في قلب، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا ... كلما اقترب مني تنشقت رائحة الدم»^(٣٠). فهي لا تستطيع أن تغفر للسلطان جرائمه، لا الجرائم التي ارتكبها في حق جنسها وحده، ولكن جرائمه الأخرى كذلك؛ «كم من عذراء قتل، كم من نقي ورع أهلك، لم يبق في المملكة إلا المنافقون»^(٣١). هذه الإشارة إلى استلاء المملكة بالمنافقين، هي والإشارة الأخرى التي تتذرع فيها شهرزاد بالصبر وتعترف فيها بفضل أستاذها عليها؛ «أما أنا فأحرف أن مقامى في الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر»^(٣٢)، هما الإشارتان الأساسيتان في هذا القسم من استهلال الرواية.

(٦) التوجه السياسى، والرجل مصدراً للمعرفة:

وتومئ أولى هاتين الإشارتين إلى البعد السياسى للعمل، بينما تعترف شهرزاد في لائيهما بفضل الرجل عليها باعتباره مصدر معرفتها التي انهمر منها نبع قصصها. فرواية نجيب محفوظ تضع الرسالة الاجتماعية والسياسية في مقابل الرسالة الفلسفية والميتافيزيقية التي ينطوى عليها النص الشهرزادي. ومن هنا، كان من الضروري، في الرواية، تأكيد الفساد السياسى في المملكة، وقتل الأتقياء الورعاء، واستشرار الفساد والمنافقين. بينما نجد أن النص الأصلي في (ألف ليلة وليلة) يحرص على أن ينفي هذا البعد عن ساحته ويذكرنا بأن شهرهار «حاكم عادل في مملكته مدة عشرين سنة وهم في غاية البسط والانشراح»^(٣٣)، كما تقول لنا بداية القصة الإطار في (ألف ليلة وليلة). فالأزمة في (ألف ليلة وليلة) ليست أزمة فساد سياسى، فقد حكم

وتعنونه باسمه «الشيخ»، وتقدم لنا فيه الشيخ وصفه
 «الطبيب عبدالقادر المهني» لتكتمل بهما شخصيات
 الاستهلال الخمس في (ليالي ألف ليلة)، ولينوبا في
 رواية نجيب محفوظ عن العفريت وشاه زمان في القصة
 الإطار في (ألف ليلة وليلة). واستبدال العفريت وقصته
 مع المرأة - التي يحتفظ بها في قمقم داخل صندوق
 عليه سبعة أقفال، والتي خائنه برغم ذلك كله مع
 خمسمائة وسبعين رجلاً تحتفظ بهواتهم جميعاً، وقد
 أضافت إليها خاتمي شهرهار وشاه زمان - بالشيخ عبدالله
 البلخي في رواية نجيب محفوظ، أمر له دلالاته التي
 يدعمها استبدال الطبيب عبدالقادر المهني بشقيق الملك
 شاه زمان. فإذا كانت حادثة العفريت لها وظيفة مهمة
 في النص الشهرزادي، فإن استبدالها له وظيفة مماثلة عند
 نجيب محفوظ. فحادثة العفريت هي التي أقيمت كلا
 من شهرهار وأخيه بأن ما جرى لكليهما ليس حادثاً
 عارضاً أو استثنائياً، ولكنه أحد التجليات العامة لطبيعة
 المرأة الغادرة التي عانى منها أخوه، كما شاهدها هو
 نفسه في عمر داره، وها هو العفريت الجبار لا يسلم
 منها. فالخيانة متأصلة في دم المرأة، وهي إذا أرادت أمراً
 لم يفلحها عليه شيء كما قالت لهم امرأة العفريت نفسها
 وهي تنشد شعر بعضهم في هذا الأمر، في محاولة لتأطيره
 في النص، لأن هذه الأبيات الخمسة هي ثلثي أبيات
 (ألف ليلة وليلة) التي تستخدم الشعر أو الأمثال للتأكيد
 ولتأطير معنى معين على مدار السرد، والتي كانت أبياتها
 الأولى وصفاً لجمال هذه المرأة الحارثي:

لاتأمنن إلى النساء ولا تثقن بعودهن
 فرضاؤهن وسخطهن معلق بفروجهن
 يبدن ودا كاذباً والغدر حشر لباهن
 بحدث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
 أو ما ترى لإليس أخرج آدماء من أجلهن^(٣٥).

شهرهار مملكته بالعدل، وحقق لشعبه السعادة، ومع ذلك
 خائنه زوجته. إنها أزمة من ذلك النوع الروحي الذي
 عانى منه إيلمان في (الأخوة كرامازوف)، عندما لم
 يتوصل إلى جواب مقنع لسؤاله المحير: لماذا يسمح الرب،
 وهو رؤوف رحيم، بمعاناة الأطفال الأبرياء وعذابهم؟
 فلماذا يحكم على شهرهار بالتعاسة والزوجة الخائنة، وهو
 الذي حكم بين الناس بالعدل عشرين سنة؟ لذلك، فإن
 (ألف ليلة وليلة) نص عن فقدان اليقين، والعجز عن
 إدراك الحكمة العليا التي لا يسعنا الإحاطة بمنطقها
 المعقد بقدر ما هو نص عن الطفيلان غير المنطقي،
 والتعطش لدم العذاري، واليأس من النساء. أما رواية
 نجيب محفوظ، فإنها مشغولة بالدرجة الأولى بالهم
 الاجتماعي والسياسي.

أما الإشارة الثانية، فإنها لا تقل في مناقضتها للنص
 الشهرزادي ومعاكستها له عن الإشارة الأولى. فإذا كانت
 (ألف ليلة وليلة) تؤكد سعة معرفة شهرزاد وعلمها،
 فقد:

«قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك
 والمتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قبل أنها
 جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ
 المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية
 والشعراء»^(٣٦).

فإن رواية نجيب محفوظ تخرص على إرجاع الفضل
 في حكمة شهرزاد وعلمها إلى الشيخ الأكبر الذي نصر
 الرواية على تسجيل إجلال شهرزاد له قبل تقديمه لنا،
 وعلى نعتيه بـ «الشيخ الأكبر» على لسانها قبل أن نعرف
 أن اسمه الحقيقي هو «الشيخ عبدالله البلخي»، وأن
 الرواية تحاول أن تجعله مصدر المعرفة الدنيوية والدنيوية
 ومستودع القيم الاجتماعية والروحية معا في عالمها كله.
 ومن هنا، فإنها تفرد الجزء الثالث من استهلالها له

مصدر الوعي الحقيقي فيه في (ألف ليلة وليلة). ومن هنا، فإن صفى الشيخ البلخي ومريده عبدالقادر المهنبي يؤكد أن:

«الحناجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأول... لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهرزاد، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء» (٣٧).

فكلمات الشيخ البلخي هي مصدر الحكايات الشهرزادية كلها كما يقول المريد، لأننا نعرف من الرواية نفسها أن الشيخ لا يقول الحكايات ولا يستضيفها، لكن كلمات عبدالقادر المهنبي ليست نوعاً من المبالغات أو المجازات التي لا تؤخذ على عواهنها، لأن الشيخ لا ينفيها، وإن أعرض عنها في نوع من التواضع الزائف وهو يقرع مريده تقرعاً هيناً: «يا صديقي لا أحب فيك إلا أنك تغالى في تسليمك للعقل» (٣٨)، وهي عبارة يمكن تأويلها بأنها تؤكد كلمات المهنبي أكثر مما تنفيها.

والغريب في الأمر أن رواية نجيب محفوظ تربط الوعي الحق بقدر من التصوف والميتافيزيقا، بينما أقامت (ألف ليلة) وعيها على أسس معرفية وعقلية خالصة، تعتمد على قراءة شهرزاد ألف كتاب من «كتب التواريخ المتعلقة بالأُمم السالفة والملوك الحالية والشعراء». وتقيم معرفتها بذلك على أساس علمي خالص من الثقافة التاريخية الراسخة، ومن الإلمام الواسع بالأدب ونصوص الشعراء. وتكتسب هذه المعرفة صلابتها باعتبارها الأساس العقلي للوعي الصحيح من خلال مقابلة (ألف ليلة وليلة) بينها وبين معرفة شهرزاد الزائفة التي استقفاها من تجربته مع الخرافة ومع امرأة العفريت التي أفضت بشهرزاد إلى الحل الدموي، بينما قاده المعرفة الشهرزادية في نهاية القصة الإطار إلى الثوبة والعدل. أما نجيب محفوظ، فقد جعل مصدر معرفة شيخه بعيداً كل البعد

وتأكيد خيانة المرأة وتحويله إلى أيقونة نصية من خلال صياغته شعراً هو السبب المباشر في إطلاق شهرزاد الموت من قمقمه حتى يبقى قمقم شكوكه في المرأة ومخاوفه منها مقفولاً. وطالما ظل الموت خارج القمقم ظلت مخاوف الملك شهرزاد من خيانة المرأة داخل قمقمها لا تفلقه ولا تدفعه للضياع الذي عاناه بعدما اكتشف خيانة زوجته له، وانطلق مع أخيه في الضياع، بعد أن «طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلاً أو فيكون موتنا خير من حياتنا» (٣٩). فتجربة شهرزاد وشاه زمان مع العفريت وأمراته الجميلة هي التي أعادته إلى مملكته بعد أن هجرها، وحسمت أمره بالنسبة إلى خيانة زوجته وجواربها. فقد عاد بعدها ليقطع أعناقهن، ويستن سنته الجديدة في الزواج كل ليلة من عذراء وقتلها في الصباح. ومن هنا، فإن للعفريت دوراً أساسياً في القصة الإطار في (ألف ليلة وليلة). وهو كالغراب الذي أرسله الله إلى قابيل بعد أن قتل أخاه ليكشف له عما ينهى عليه فعله بأخيه المقتول. فلولا قصة العفريت لضاع الملك وضاع شهرزاد معه.

(٧) استبدالات الإطار ودلالاتها الفكرية:

واستبدال الشيخ عبدالله البلخي بالعفريت في الإطار الاستهلاكي أمر له دلالاته القصوى في رواية نجيب محفوظ. لأن العفريت الذي كان مصدر عودة الوعي الزائف إلى شهرزاد أصبح هنا الشيخ البلخي الذي هو مصدر وعي شهرزاد نفسها. وشهرزاد كما نعرف من النص الأم هي التي أعادت إلى شهرزاد وعيه الحقيقي بعدما منحه العفريت وعياً زائفاً. وهي التي شفته من الوعي الزائف وأطاحت بقمقم مخاوفه النسائية إلى الأبد. وربط الوعي الحقيقي بالشيخ الصوفي هو جواب نجيب محفوظ على ربط الوعي الزائف بالعفريت في النص الشهرزادي، وهو في الوقت نفسه سبيله إلى إعادة التوازن الأبوي إلى العالم السردى، بعدما كانت المرأة هي

مهموم بأمور الدنيا والمجتمع أكثر من اهتمامه بأمراض البشر وأنواع الأدوية والمقافير؛ إلى طبيب، وما يصلح الدنيا هو ما يهمني^(٤٠). ولذلك، فإنه يعبر عن موقف النص الروائي الإيديولوجي عندما يتوب عن ضمير الرواية الجمعي في سؤاله الشيخ البلخي «على السلولى حاكم حيناً، كيف تنقل الحى من فساد»^(٤١)، ويكرر هذا الموقف في الجزء الباقي من الاستهلال عندما يوسع أفق هذا المطلب الشعبى، ويعلق على ما يدور فى واقع المدينة التى سيكون فضاؤها مدار الحكايات القادمة كلها عندما يصرح لشيخه:

«أما أنا فجنين يا صديقى العزيز. كلما تذكرت الأنقياء الذين استشهدوا لقول الحق، واحتجاجا على سفك الدماء ونهب الأموال ازدادت حزنا... استشهد الشرفاء الأنقياء. أسفى عليك يا مدينى التى لا تسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يا مولاي لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟»^(٤٢).

كأنه بهذا وقد توحد صوته بصوت المؤلف يجيب على سؤال أساسى من أسئلة النص، وهو السؤال الذى يبحث عن مبررات لجوء نجيب محفوظ إلى هذا الشكل السردى، وفى هذا التوقيت الزمنى بالذات، وبعد ما يقرب من نصف قرن على انتهاج الكاتب للكتابة الواقعية. عله يجيب بالفن الروائى على سؤال المهينى/صوت الكاتب لشيخه: «لم يا مولاي لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟»، كأنه يزود الكتابة السردية، التى تبدو على السطح إعادة لكتابة النص الخيالى القديم، ببعدها المعاصر حيث تصبح فى كلمات المهينى وثيقة الصلة بمنهج الكاتب الواقعى الذى لا يزال مخلصاً له، وهو يستخدم استراتيجيات النص الترائى الكبير ويجول بنا فى عالمه الساحر العجيب.

عن المعرفة العلمية، معرضاً عنها، غارقاً فى غيبوبته الصوفية التى لا تفهم للعقل كبير وزن، بل يلوم صديقه المهينى لإفراطه فى الاعتماد على العقل فى نظره، ثم يؤكد نزعة الروحية الخالصة عندما يهتج رد الشيخ البلخي على مقولات صغبه ومريده «رب روح طاهرة تنقد أمة كاملة»^(٤٣). والرواية لا تطرح الشيخ البلخي باعتباره مصدراً للمعرفة الصوفية التى تعد لديها جانباً من جوانب المعرفة، ولكنها تقدمه باعتباره تجسيداً كلياً للمعرفة الروحية منها والدينية، وباعتباره القطب العلم الذى يدور حوله العالم، وأن شهرزاد ليست إلا مجرد تلميذة من تلاميذه المتعدين.

ولا تقل عملية الاستبدال الأخرى فى رواية نجيب محفوظ أهمية عن تلك العملية الأولى، لأن استبدال عبدالقادر المهينى بشاه زمان يضع المرشد مقابل الأخ الذى كشف لشهریار الحقيقة حول ما يدور فى قصره؛ والمرشد هو الذى يكشف للقارئ الحقيقة حول وضع شهرزاد ومصدر قوتها ومعارفها، مما يحيلها من دور الفاعل إلى دور الوسيط. لأنه إذا كان النص الشهرزادى يقيم علاقة تناظر بين محنة شاه زمان فى زوجه ومحنة شهریار الذى اكتشف هو الآخر أن زوجه نخونه، فإن لهذا التناظر أكثر من وظيفة فى النص، أولاهما أنه يوسع أفق ظاهرة خيانة المرأة ويبرر داخلها موقف الملك منها، ولأنه يجمعها أنه يجعل حالة شهریار نموذجاً لظاهرة أوسع أكثر من كونها مجرد استثناء فردى. ومن هنا، فإن شفاء شهریار من مخاوفه وأوهامه الثابتة حول المرأة ينطوى فى النص الشهرزادى على بره أخيه كذلك، بل على إعادة الاعتبار للمرأة التى أراد شهریار إلغاءها بالموت الدورى بسبب أخطاء بعض بنات جنسها. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها تقيم هى الأخرى علاقة تناظر بين عبدالقادر المهينى والكاتب الذى يعبر المهينى عن صوته فى النص، وبعد تجلياً من تجلياته.

وتؤكد لنا طبيعة هذا التناظر إذا ما عرفنا أن المهينى، كما يقول عن نفسه، ليس طبيباً عادياً، ولكنه طبيب

(٨) تجذير الخيال الشهري في عالم الحارة:

مع افتتاح النص بعد هذا الاستهلال ثلاثى البنية خماسى الشخصيات، الذى يملور فيه نجيب محفوظ إطراره الموازى والمعاكس للقصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة)، به مقهى الأمراء وما يدور فيها من سمر شعبى، نكتشف أن نجيب محفوظ قد عماد فى هذا العمل الروائى المهم إلى عالم الحارة الشعبية الذى برع فى التعبير عنه فى أعمال كثيرة سابقة^(٤٣)، والذى تتلاءم شخصياته مع رؤية نجيب محفوظ الروائية والفكرية العميقة للعالم. وبوشت المقهى الذى يفرد له نجيب محفوظ قسما قصيرا خاصا به أن يكون نوعا من التذييل الملحق بأقسام الاستهلال الثلاثة المتعلقة بالقصة الإطار، أو نوعا من التمهيد الاستهلالي لعالم الحكايات التالية نتعرف فيه سباقها المكائى، ونربط فيه المكان بالزمن الذى نتعرفه فيه. لأن القسم القصير المكنون «مقهى الأمراء» ليس جزءا من بنية القصة الإطار، ولا هو جزء من حكايات الرواية الاثنى عشرة المروية داخله، ولكنه كالقصر الشهريارى الذى جعلته (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ معا فضاء القصة الإطار، هو فضاء الحكايات الجديدة التى تقصصها الرواية وتستلهمها من النص التراثى الأم. ففى المقهى نقرأ بعض ملامح فضاء الواقع الذى تتوجه إليه الرواية بحكاياتها، ونلمس فيه بعض عناصر آليات العلاقة المعقدة بين القصر والمقهى. وفيه نتعرف أيضا ردود الفعل الشعبية المختلفة للحدث الكبير، وهو حدث اكتمال (ألف ليلة وليلة) وإعلان السلطان ثوبته عن قتل العذارى، وإغداق بركته على شهرزاد، والإعراب عن فرحته بها. فقد:

«أفاقوا ليلتهم من خوف متسلط، واطمأن كل أب لعذراء جميلة فوعده النوم بأحلام تخلو من الأشباح الخفيفة، وترددت أصوات:

- الفاتحة على أرواح الضحايا

- من العذارى والرجال الأتقياء،

- وداعا للدموع،

- الحمد والشكر لله رب العالمين،

- وطول العمر لدرة النساء شهرزاد.

- شكرا للحكايات الجميلة»^(٤٤).

وهى أصوات تعكس كلماتها العديدة المتداخلة التى يكمل بعضها بعضا، كأصوات الجوقة، طبيعة السياق الذى ستبدأ فيه حكايات الرواية الجديدة. وهى حكايات تدلن بعالمها الشائق الذى يمتزج فيه الخيالى بالواقعى، وعالم المغاربت بعالم البشر، للنص الشهريزادى، وإن توجهت إلى قارئ مغاير لقارئه، واستهدفت أن تحقق فعاليتها فى الحاضر الذى صدرت عنه الرواية وسعت إلى التأثير فيه. وإذا كانت هذه الحكايات الجديدة تقيم علاقاتها التناسية الخصبة مع النص الشهريزادى، فإنها قلبت فاعلية عناصر الإطار فى النص على مدار حكاياتها، وأحالت ليلالى شهرزاد القديمة إلى ليلالى شهریار التى تقوم فيها شهرزاد بدور المعقب المتشكك فى مدى استيعاب شهریار دروسها، ومدى انصلاح حاله بعد تجربة تشقيفه وانطلاقه فى العالم للتكفير عن خطاياہ القديمة. وهذا المزج المستمر بين قصة القصص، أو ما نسميه باربرا جونسون^(٤٥) «قصة الإبلاغ the story of the telling»، أى القصة الإطار التى تقدم لنا دوافع القص وسياقه، وبين قص القصص نفسها the telling of the stories، أحد الفروق المهمة بين (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ. لأن تدخل شهرزاد بالتعليق على القصص فى الرواية ينبه القارئ باستمرار، أو بالأحرى يشككه باستمرار فى مدى استيعاب شهریار لدرس (ألف ليلة وليلة) قبل انطلاقه لخوض غمار تجربته الجديدة الخاصة فى (ليلالى ألف ليلة). ولأن هذا الأمر من الأمور المهمة فى الرواية، كان من الضرورى لها المزج بين الوظيفتين المنفصلتين فى النص الشهريزادى الأصلي.

وهذا المزج بين الوظيفتين هو الذى يمكن الرواية من تذكير القارئ بين الفينة والأخرى بأن شهریار لا يزال

بشكل تراجمها فيها وفكرها وليدولوجيا عن الإطار الشهرزادى الخصيب، فإن هذا الانقلاب فى الأدوار أضفى على البنية السردية للرواية بعدا فلسفيا ووجوديا ساهم على صعيد آخر فى إثراء عالمها وإحكام العلاقة بين الإطار والقصص المروية فيه، ذلك لأن نجيب محفوظ وقد قلب منطلق القصص الشهرزادى؛ وجعل الرجل راويا وغلب منظوره، خلق فى روايته من خلال الحكايات عالما بعد هو الآخر مقلوب العالم الشهرزادى حيث لا يتمحور القصص حول عنصرى الزمن والموت كما كان الحال فى النص الشهرزادى، وإنما حول محاور العبث والعدل والبحث عن اليقين. ومن هنا، كان من الطبيعى أن تترك الحكايات مخدع شهرزاد فى القصر الملكى لتنتقل من بين العامة فى «مقهى الأمراء»، وتتخلل من وسط صراعات عالم الرعية وتبلور همومهم السياسية والاجتماعية باعتباره الإطار الذى تدور عليه الرحلة، وتستهدف التأثير فيه فى الوقت نفسه.

على هذا الصعيد الجديد، استطاعت (ليالى ألف ليلة) أن تبلور إضافتها الروائية المتميزة التى تجعلها علامة فارقة فى مسيرة الرواية العربية وفى عالم نجيب محفوظ الروائى معا، لأنها استطاعت استبطان عالم (ألف ليلة وليلة) المعقد سرديا وبثائيا، واستيعاب بنيتها العنقودية أو الفسيفسائية للعالم السردى الذى تتجاور فيه الحكايات لتصنع لوحتها الفسيفسائية العريضة، حيث تستوعب كل حكاية فى ثناياها بذور الحكاية الجديدة، وتنبثق الحكايات كل منها من رحم الحكايات الأخرى، فى عملية توالدية لا تنتهى، تتشابه فيها الحكايات وتتضافر لتصوغ لنا عالما ساحرا يشبه عالمنا الواقعى، ويدير جدره الاخلاق معه، ولكنه يتمتع باستقلاليته النسبية عنه، ويحقق وحدته من خلال تعددته. وقد استطاع النص أن يث بذور الحكايات القادمة فى حكايته الأولى بمهارة فائقة، وأن يقدم جل شخصياته الإنسانية الأساسية فى مشهد «مقهى الأمراء» البانورامى الافتتاحى، هذا المشهد

يتردد فى مقام الحيرة بين التوبة والعودة إلى سيرته الأولى، ويذكره بالتالى بالعلاقة الجدلية المستمرة بين القصص والدافع الجديد منه، لأنه يتيح له أن يرى بعض آليات هذه العلاقة وهى تتخلق أو تمارس بعض فعاليتها. فيها هى شهرزاد تقول لأختها دنيزاد بعد حكايتها مع نور الدين:

«إن عرف السلطان حكايتك استيقظت من جديد شكوكه وارتد إلى سوء الظن بجنسنا، وربما أرسل به إلى الجلاد ورجع إلى سيرته الأولى»^(٤٦).

وها هو شهرزاد نفسه يؤكد شكوكها فيقول فى حوار معها: «الحق أننى فى حركة دأبة لا تتوقف، ولا يهدأ معها القلب، يتنازعنى بياض النهار وظلام الليل»^(٤٧)، وإن كانت شهرزاد تعلق النفس به أن هذا الرجل لم يكن يشغله إلا ضرب الأعناق، ومازال شيطانه ذا سطوة لا يستهان بها، ولكنه لم يعد يستأثر به»^(٤٨)، لكنها تعود من جديد إلى شكوكها: «إنى خائفة على دنيزاد وعلى نفسى أيضا، لا أمان للسفك، إن شئ ما يتلى به إنسان أن يتوهم أنه إله ... مازال فى نظرى لغزا غامضا لا أمان له»^(٤٩)، ثم يؤكد لنا النص نفسه بعد ذلك: «ومازال السلطان متأرجحا بين الهدى والضلال فلا تؤمن غضبته»^(٥٠)، كل هذه الإشارات المبشورة فى ثنايا النص تذكر القارئ باستمرار بأن السلطان مازال يتأرجح بين قطبين هما قطبا العمل كله: الخير المطلق الذى تشف فيه الروح حتى تهيم مع المتصوفة فى مقام الحب، والشر المطلق الذى يناديه فيه الماضى إلى الظلم وسفك الدماء وقتل أصحاب الرأى والارتداد إلى مقام الهلاك.

لكن الفصل بين الوظيفتين المتغايرتين لدوافع القصص وللقص نفسه ليس الامتجاعة النصية الإيجابية الوحيدة لتغيير آليات البنية السردية فى الرواية؛ لأنه إذا كان الانقلاب فى طبيعة الإطار وبنية المعكوسة فى الرواية

الذى حرص كذلك على بلورة الاستقطاب الاجتماعى فى المدينة وهو يقدم شخصيات المفهى الذى استحال إلى المعادل المكاني لقضاء المدينة الزاخر حيث:

«تشهد لباله كثيرين من السادة من أمثال
صنعان الجمالى وابنه فاضل، وحمدان
طنيشة وكرم الأصل وسحلول وإبراهيم
القطار وابنه حسن، وجليل البزاز ونو، الدين
وشملول الأحذب. كما تشهد كثيرين من
العامة أمثال رجب الحمام وزميله السندباد
وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم
السقا ومعروف الإسكافى. غلب المرح على
الجميع فى تلك الساعة السعيدة. وسرعان ما
انضم الطبيب عبدالقادر المفهى إلى مجلس
بضم إبراهيم القطار وكرم الأصل صاحب
الملايين وسحلول تاجر المزدادات
والتحف» (٥١).

وبإزى التراب الاجتماعى الذى بلورته هذه الجملة
الافتتاحية الترتيب الزمنى فى تعاقب الأحداث داخل
النص، حيث يبدأ الرواية بحكاية صنعان الجمالى الذى
كان أول من ذكر فى سلسلة أسماء شخصيات الحى
التي تتردد على «مفهى الأمراء»، كما ستجى «حكاية
معروف الإسكافى» الذى كانت حكايته آخر حكايات
(ألف ليلة وليلة) قرب نهاية الرواية التي ستنتهى بعدها
بحكاية السندباد ثم بإغلاق القصة الإطار فى حكاية
سمتها فى نهاية السرد «البكاون»، تعرفنا فيها ما جرى
لشهرار فى النهاية بعد تجرته مع هذه الدورة الثانية من
الحكايات التي عاشها بنفسه، ولم تروها عليه شهرزاد.
فعالم الحكايات عند نجيب محفوظ أكثر سيمثرية منه
عند شهرزاد، كما أن العلاقة بين الحكايات فى الرواية
أكثر مباشرة منها فى (ألف ليلة وليلة)؛ فنجيب محفوظ
يحرص على علاقات النسب التوالدية بين حكاياته، كأنه
يؤسس «جينولوجيا» الحكاية داخل النص بمنطق عقلى

صارم. وتكشف سيمثرية الحكايات فى الرواية كلما
أوغلنا فى القصر، وتعرفنا آليات التراب بين حكاياته. لأن
الرواية تؤسس منذ حكايتها الأولى بنية للعالم تعتمد على
التوازي بين الخير والشر من ناحية، وبين عالم البشر
وعالم العفاريت من ناحية أخرى. لذلك، كان منطقاً أن
تبدأ الحكايات بحكاية صنعان الجمالى مع العفريت
قمقام، ثم تعقبها حكاية «جمصة البلطى» مع العفريت
سندباد، لتتبع بعدها الحكايات شبكتها الضافية من
الثلاثيات المتعارضة التي تحكم منطق القصر ومنطق العالم
على السواء. ففى مقابل قمقام وسندباد، وهما من
العفاريت المولعة بالعدل والخير، يخلق النص سخرهوط
وزرمباحة من العفاريت المكرسة للفسق والشر. فأحد
عناصر البناء الروائى المهمة والفاعلة فى (لبالى ألف
ليلة) هى إدخال الخيالى فى الواقعى ومزج عالم البشر
بعالم العفاريت منذ حكايتها الأولى؛ هذا المزج الذى
تنداح فيه إرادة العفاريت فى إرادة البشر، أو يكتشف
البشر الحاملون العفاريت الشاوية تحت جلودهم
باكتشافهم قدراتهم التي تجتريح المعجزات، هو أداة النص
لاكتشاف العالم وللاستقلال عنه فى الوقت نفسه.

(٩) وظائف الفانتازيا ومنطق الهاكاة:

قبل الحديث عن سيمثرية البنية فى (لبالى ألف
ليلة)، علينا أن نتعرف أولاً وظيفة الفانتازيا فى نص يركز
على البعدين الاجتماعى والسياسى، ويعتمد على منطق
الهاكاة الواقعية فى بلورته لهما. ومن البداية، لابد من
الاحتفال بإعادة الخيال إلى ساحة السرد فى رواية نجيب
محفوظ تلك، بعدما سيطرت عليه أساليب الهاكاة فى
القص وتقييدها لأمد طويل. فالكتاب العرب المحدثون
لا يختلفون كثيراً فى هذا المجال عن فلاسفة الإغريق
الذين خلصوا الوعى النقدي من الخيال عندما أسسوا
رؤيتهم السلبية منذ أفلاطون وأرسطو لكل تراثهم
الأسطورى، وهى رؤية استحال بالترديد، عبر تحولات
الثقافة الغربية نفسها، إلى نوع من العداء الأصل

الذى استحال بعد ذلك إلى بديهية طاعية بأن العلاقة بين الأدب والعالم الخارجى تنهض على التمثيل والمحاكاة.

لكن النظرية النقدية الحديثة سرعان ما أثبتت أن النصوص لا تستطيع «كتابة الواقع»، وأنها ليست إلا مجرد رسم أو نقش على صفحته أو كتابه على الواقع، كما برهنت على غلط الكثير من الافتراضات التى تنطوى عليها نظرية المحاكاة. ويؤكد الآن روب جرويه فى هذا المجال، وهو أحد أبرز الكتاب المعاصرين الذين أسرفوا فى التمثيل. والمحاكاة الميكروسكوبية للفاصيل الواقعية حتى أجهز على نظرية التمثيل أو الانعكاس ذاتها، أنه:

«مع أن وصف الأشياء انطلق فى الماضى من الزعم بأنه قادر على إعادة إنتاج الواقع المسبق أو المعطى، فإنه يبدو الآن أنه يدمره، كأن نية التعامل مع الأشياء تستهدف طمس ملامحها وجعلها عvisة على الفهم»^(٥٣).

وهذا يعنى أن المحاكاة قد بلغت مرحلة هزيمة نفسها بنفسها، أو أن فرط الإخلاص لمنطقها أدى إلى الإجهار على الغاية منها. وقد ساهم الشعور بهذا المأزق فى رد الاعتبار للخيالى من جديد، وفى التنبه لقدرته على المساهمة فى إلهاف فهمنا للعالم وإضاءة جوانب كثيرة منه لم تتمكن منطلقات المحاكاة ومدارسها المختلفة من إضاءتها بقدر كاف. ومن البداية حرص رد الاعتبار هذا على تجنب الوقوع فى استقطابات الوضع القديم الذى انطلق من تصور ينهض على التعارض بين نوعين مختلفين من الأدب: أدب المحاكاة الواقعى وأدب الخيال والخرافى التوهيمى، وطرح مفهوم «المستصل» *«continuum»* أو السلسلة متصلة الخلقات أو الخط البيانى الواصل والفواصل معا بين طرفين متباينين ومتغايرين فى آن. على هذا الخط المتصل المستند بين الواقع الصرف والخيال

للخيال وللعناصر الفانتازية فى الأدب. فقد ربط أفلاطون وأرسطو بين الأدب والواقع، وطرحا المحاكاة باعتبارها حجر الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين الأدب والعالم. صحيح أن أرسطو اعترف ببعض الدور لعناصر الخيال، وحتى بضرورتها أحيانا لحل الأزمة المستعصية فى بعض الحككات عبر تدخل الآلهة *«deus ex machin»*، ولكنه لم يحيدها واعتبرها من قبيل «أبض الحلال» الذى يستحسن تجنبه، وأقام نظريته على احترام منطق المحاكاة ذاته، لأن المستحيل المحتمل أكثر إقناعا عنده من الواقعى غير المحتمل الحدوث.

وقد أدى هذا الطرح الذى حكم الفكر النقدى الغربى لقرون عدة، وتسلسل منه إلى الفكر النقدى العربى فى العصر الحديث، إلى التركيز على جوانب المحاكاة فى الأدب على حساب العناصر الأخرى فيه، وإلى بلورة مجموعة من الرؤى المعيارية والتراتبية التى تحكم التقوى الأدبى وتنظم أطروحات القيمة فيه وفقا لأولويات هذا الطرح. وساهم هذا التركيز كذلك فى توجيه نظر المبدعين أنفسهم إلى الاهتمام بالأدب القائم على المحاكاة، وتهيمش الأدب الفانتازى أو الخيالى. وبالرغم من عداوة الثقافة الرسمية للأدب الخيالى أو الفانتازى، أو العجائى كما يسميه إسخوانا المغاربة، وأصل هذا الأدب الوجود والازدهار باعتباره نوعا من الأدب المقصى عن دائرة الأدب، أو الأدب الثانوى *«sublitterature»*. وما هى النظرية الأدبية الحديثة ترد له اعتباره فى السنوات الأخيرة^(٥٤)، وتكشف عن عمق توجيهه الذى جنبه الوقوع فى الهواية التى سقط فيها الأدب الرسمى من البداية. حينما توهم - هذا الأدب الرسمى - أنه يستطيع محاكاة الواقع ومضاهاته، وحينما وأصل السعى طيلة قرون عدة لينفى عن نفسه الاتهامات الأفلاطونية المتعلقة بدونية محاكاته، ويؤكد وثاقة علاقته - بل حتى تبعته - للعالم الخارجى بدلا من انفصاله عنه واستقلالته. لأن آباء النقد الغربى أنفسهم هم الذين صاغوا الافتراض

الجامع يقع العمل الأدبي، ولا يمكن، إلا فيما ندر، أن يقع على أى من نقطتى النهاية فى الخط.

فالحديث عن أدب خيالى فانتازى صرف مبتوت الصلة بالواقع أمر لا يقل غرابة عن الحديث عن أدب واقعى محض لا أثر فيه لشمرات الخيال. ففى كل أدب واقعى درجة من درجات التوهيم أو التخييل، وفى كل أدب مبتكر خيالى جامع لمسة من لمسات الواقع وطيف من أطيافه؛

«فالتفكير الحاطى الذى يتصور أن الفانتازى ظاهرة نقية تتصل بقسط محدود من الأدب يصبح جليا حينما ننظر إلى السبل المختلفة التى يذلف منها الخيالى أو الفانتازى إلى الصورة عبر السياقات المختلفة التى تخطط بالعمل الأدبي» (٥٤).

لذلك، فإن تحديد هوية هذا الأدب أو العنصر الخيالى فى هذا المتصل continuum الأدبي يعتمد على طبيعة السياقات المختلفة التى يدخلها أى ناقد إلى مجال الدرس وهو بصوغ تعريفه له. فهناك من يرى أن الأدب الفانتازى هو الذى يتعامل مع الاضطرابات فى السياق، واستقلالية الجزئى بحركية الكلى وآلياته، ومع اللامرئى وما يتصل بتغير المنطق السببى فى المكان والزمن (٥٥)؛ وهناك من يعرفه بأنه نقيض التعريف الأرسطى للفن، أى المبالغة فى انتهاك ما تقبله بشكل عام على أنه المحتمل (٥٦)؛ وهناك من يربطه بأى انتهاك جذرى للقواعد الأساسية التى يتبلور وفقا لها منظور العمل القصصى ومنطقه، وإن كان من الضروري أن تدرك انشخصيات ذاتها هذا الانتهاك وأن تقرأ أثره على قواعد المنظور (٥٧). أما تودوروف، فإنه يربط الفانتازى بالتردد بين عالمى التوهيم وعالم الواقع، ويرى أن أمد هذا التردد وفقدان اليقين هو زمن الفانتازى. ويفرق فى هذا المجال بين نوعين من تصور الفانتازى؛ يتعلق أولهما بتأرجح

القارئ بين تصديق ما يقرأه واستنكاره، بينما يتصل الثانى بحيرة الشخصية القصصية نفسها إزاء التجربة التى تخوضها داخل النص (٥٨).

ويتحقق الفانتازى بتعريف تودوروف هذا، وبنوعيه المختلفين، فى رواية نجيب محفوظ، ولكن بشكل جديد يناظر تصور تودوروف للفانتازى ويناقضه فى آن؛ حيث يستغرق فيها أمد الحدث الفانتازى زمن اللاتيقين وعدم التأكد. وهو زمن الرواية النفسى المقيم، لأنه هو زمن شهريار الباحث طوال الرواية التى تستغرق أحداثها أكثر من عشر سنوات عن هذا اليقين المراءوغ الذى يرود سعى الإنسان فى العصر الحديث، لا سعى شهريار وحده. لكن أمد التردد إزاء الفانتازى فى النص قصير لسبيين، أولهما؛ أننا سرعان ما نبارح هذا التردد إلى واحد من اليقينين المحتملين؛ إما أنه جزء من الواقعى واستراتيجيته من استراتيجيات التعبير عنه فى عالم شعبى يؤمن فيه البشر بوجود العفاريت إيمانهم بوجود الكثير من الظواهر العلمية والواقعية، وتضع الرواية فيه عينها على الدلالات الاجتماعية والسياسية لأحداثها، وإما أنه نوع من التوهيم أو أضغاث أحلام لا أساس لها من الصحة. وثانيهما؛ أننا سرعان ما نرد هذا العنصر الفانتازى إلى تناص الرواية مع (ألف ليلة وليلة)، لأن وجود (ألف ليلة وليلة) ورسومها فى التراث الأدبى العربى يخرج أى محاكاة معاصرة لها من دائرة الأدب الفانتازى، لأنها أحالت الكثير من ملامح الفانتازيا إلى مواضع مستقرة فى تقاليد السرد العربية. فشرط الفانتازى الثلاثة التى يطلبها تودوروف غير مشوفة فى رواية (ليالى ألف ليلة) بسبب وجود النص الأم (ألف ليلة وليلة) وفاعليته فى الثقافة العربية.

فهذه الشروط الثلاثة هى؛ أولا أن يجبر النص القارئ على أن يعتبر عالم الشخصيات الفانتازية كالعالم الذى يعيش فيه البشر وأن يتردد بين التأويل الطبعى والتعليل الخارق لما يقع من أحداث فيه. وثانيها أن هذا التردد يمكن أيضا أن تعيشه الشخصيات فى نوع من تحويل

لعلاقات النصوص الأدبية التي يسمي فيها النص الجديد إلى استيعاب النص القديم داخله والإجهاز عليه في الوقت نفسه^(٩٠)، حيث تؤدي فاعلية هذه الجدلية المستمرة بين النصين إلى عدم تحقق الشرط الأول في الرواية بسبب انعدام حالة التردد تلك، أو قصر أمدها إلى حد أنه بالإمكان الإغضاء عنه. كما تلغى الشرط الثاني لأن شخصيات الرواية لا تتردد إزاء العناصر الفانتازية فيها، بل تعتنقها يقيناً يحملها إلى مفردات في الواقع المعنوي نفسه، ويجعلها جزءاً من السياق ومن المعنى المتولد فيه. بينما تغير من طبيعة الشرط الثالث لأن وثاقة العلاقة بين عالم الرواية وعالم (ألف ليلة وليلة) الذي يشكل جزءاً أساسياً من مخزون خبرة القارئ الأدبية، تحكم استجابات القارئ للعمل وترهف قدرته على تأويل العناصر الفانتازية ضمن السياق الاجتماعي والإحالات السياسية التي تستهدف الرواية إثارتها لديه.

ومع ذلك، يظل للعناصر الفانتازية في الرواية دور مهم في (ليالي ألف ليلة)، أو بالأحرى تظل لها عدة أدوار. أولها هو الربط بين الجانبين المتناقضين في العمل في نوع من الوحدة المستحيلة بين الأضداد، لأن الرواية تسمى إلى الجمع بين الموضوع الفلسفي الذي يلح على تجنب محفوظ في عدد من أعماله ويتناول فيه وضع الإنسان في العالم وبعثه المستمر عن نوع من اليقين أو الخلاص الصوفي، والموضوع السياسي الاجتماعي الذي سيطر على عدد كبير من نصوص نجيب محفوظ السابقة وانشغل بقضايا العدل ونزاهة الحكم وحرية المواطن. وثانيهما التعبير عن المسكوت عنه، وعن المقموع السياسي خاصة، لأن الفانتازي يساهم في خلق ما تسميه روزماري جاكسون:

«أدب الرغبة، الذي يمكن معايشته كغيباب أو فقدان... إذ يستخدم في تعبيره عن الرغبة طريقتين - حسب المعاني المختلفة لكلمة التعبير - هما الإخبار عن الرغبة والبرهنة

دور القارئ وتردده إلى الشخصيات نفسها، وتحويل موضوع التردد نفسه أثناء تقديمه إلى أحد موضوعات النص نفسه. وفي حالة القراءة الساذجة، فإن القارئ الفعلي سرعان ما يتوحد مع الشخصية. وثالثها أن يتبنى القارئ موقفاً معيناً تجاه النص، وأن يفرض التأويلين الأمثولي والشمري له. وهذه الشروط الثلاثة ليس لها قيمة متساوية، لأن أولها وثالثها يملوران الفانتازيا، أما الثاني فيمكن الإغضاء عنه في بعض الحالات، وإن كانت الشروط الثلاثة جميعها تتحقق في معظم النصوص الفانتازية. وبحيلنا الشرط الأول إلى البعد اللفظي للنص، وبشكل محدد إلى ما يدعي بالرؤية التي يستحيل فيها الفانتازي إلى حالة محددة مما يطلق عليه اسم الرؤية الملتبسة أو الإبهامية *ambiguous vision*. أما الشرط الثاني، فإنه أكثر تعقيداً لأنه يتصل من ناحية بالبعد السياقي *syntactical aspect* لعملية الكتابة، من حيث إنه ينطوي على وجود بعض الوحدات الشكلية التي تناظر تقدير الشخصيات للأحداث في السرد، التي يمكن أن ندعوها بوحدات «رد الفعل *reaction*» في مقابل الحدث أو «الفعل *action*» الذي يصاغ من خلاله العالم السردى، وبشهر من ناحية أخرى إلى البعد الدلالي أو المعنوي *semantic aspect*، حيث يتعلق ببلورة الموضوع أى بتصور إحالاته المختلفة. أما الشرط الثالث فله طبيعة عامة تتجاوز التقسيم إلى أبعاد، لأنه يتعلق هنا بالاختيار بين صيغ مختلفة ومستويات عدة من القراءة^(٩١).

وتتأثر هذه الشروط جميعها بوجود (ألف ليلة وليلة) ررسوخ مواضعاتها في وجدان القارئ العربي، وبعلاقة الرواية التناسية الواضحة بهذا النص التراثي المتغلغل في وعي القارئ والفاعل في عملية تلقيه للنص. كما تتأثر كذلك بمحاولة نجيب محفوظ الواعية في هذه الرواية إحلال نصه الجديد محل النص الأم، وإثبات وجوده بالمعنى الذي يملوه هارولد بلوم في نظريته الأوديبية

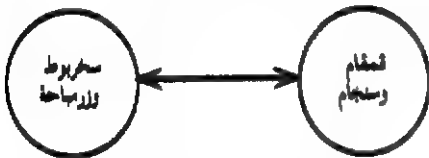
عليها وإظهارها، أو التخلص منها حينما تكون هذه الرغبة عنصراً معوقاً ومهدداً للنظام الثقافي ولا استمراريته. وفي معظم الحالات نمتزج الطريقتان معاً، لأنه يمكن التخلص من الرغبة بالتعبير عنها ومعايشة الكاتب أو القارئ لها بالثبات. وبهذه الطريقة يشير أدب الرغبة في ثباته إلى القاعدة التي ينهض عليها النظام الثقافي، لأنه يفتح، ولو للحظة عابرة، على الفوضى والخلل وعدم الشرعية، وعلى كل ما هو خارج القانون، وخارج نطاق النظم القمعية. فالفانتازي يشق عن كل ما لا يقال، وما لا يرى في الثقافة، وعن المكبوت والمقصور والمحجى والمضمر وكل ما يحول إلى غيب^(٦١).

وفالها الدور التدميري المغير الذي يساهم في إجراء هذه من التحولات الجذرية على التصورات السائدة للعناصر الاجتماعية والسياسية. لأن وثاقة العلاقة بين الفانتازي والواقعي، أو بالأحرى الجدل المستمر بينهما، يسمح له التعبير عن المناطق التي لا يمكن صياغتها مفهوماً إلا بشكل سلبي لأنها ترتبط بالمستحيل واللامرئي واللاحقيقي واللامسمى واللامتعمق وغير المعروف، لأن هذه اللاعقلنة السلبية هي التي تغلف على الفانتازي معناه الحقيقي في العصر الحديث، وهي التي تمكنه من ممارسة دوره الفعال في تغيير المسلمات الاجتماعية والسياسية^(٦٢).

(١٠) العفاريات والبشر وفانتازيا التحولات بينهما،

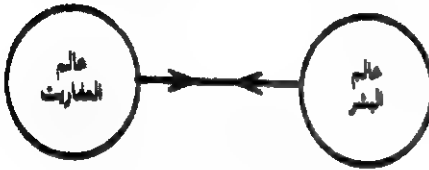
وينطوي تجسد هذه الأدوار المتراكبة للفانتازي في الرواية على وعي شديد بضرورة التكامل بين العناصر الفانتازية ومنطق المحاكاة الواقعي الذي تنهض عليه البنية السردية من ناحية، وتتوخى من خلاله الرواية النهوض بمهامها الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى. كما

يتيح وجوده في الرواية تعليق المنطق الواقعي وتجاوزة بصورة تتحول معها المستحيلات غير المنطقية إلى أمور سهلة الحدوث، فيترنزل بحدوثها المنطق الفاسد وتتكشف سوءاته، وهو منطق الممكنات الواقعية التي تسيطر على الواقع، وتبيح استشراء الخلل والفساد فيه. ففي الرواية أربعة عفاريت: الثان خيزران هما قمعان ومنجم، والثان شيراز هما سخربوط وزرمباحة. بجسدان طرفي الاستقطاب بين الخير والشر، وبحيلان بهذا التجسيد المجرد المحسوس واللامرئي إلى مرئي وملحوس. وتؤكد ثنائية المتعارضات في عالم العفاريت بعض ملامح البنية الاستقطابية في الرواية بين الخير والشر، وتساوى كفتي المتناقضين، وفيها من عالم البشر عدد من الشخصيات التي ترتبط بهذه العفاريت حتى كأنها تلبستها. وهؤلاء البشر هم غير تجليات العفريتين الشريرين في صور بشرية، خاصة في حكاية «أنيس الجليس» التي استعالت فيها زرمباحة إلى التجلي الشرير للغواية والفتنة، أو في حكاية «طاقية الإخفاء» التي تجسد فيها سخربوط في صورة رجل مشرق الصورة بسام الشر. وقبل الانتقال إلى عالم البشر ذوى الصلة بالعفاريت لابد من ملاحظة أن الرواية تقوم استقطاباً حاداً بين العفاريت الأربعة بالصورة التي تؤكد علاقة التنافر المستمرة بينها:



واتجاه السهم في هذه العلاقة متناقض لاتجاه السهم في العلاقة الموازية بين البشر والعفاريت، ولهذا الأمر دلالة. وأول هؤلاء البشر عفرات يحشى بين البشر ويعيش حياتهم هو سحرلوت تاجر المراتد والجواهر الذي يخفى في أعطافه ملاك الموت، ولكنه يعيش حياة البشر ويخضع لمنطق واقعهم ولحدوده. فهو نائب عزرائيل في الحي وواجهه يقتضي الاختلاط بالبشر ليل نهار. ولأنهم

مدى توتر الاستقطاب بين العالمين بالصورة التي يبدو معها أن عالم البشر في مواجهة صراعية دائمة مع عالم العفاريت، لكن هذا الاستقطاب الحاد المتمثل في طرفي نقيضين تنقسم العلاقة بينهما بالحدة والتوتر سرعان ما ينحل في نوع من الجدل المستمر بين العالمين:



لأننا نعرف أن مقام وهو من عالم الجن والعفاريت يريد الاستماعة بصنعان، وهو من عالم البشر، على إنسان آخر هو على السلولى حاكم الحى الذى استأنس مقام بنوع من السحر الأسود. وهناك حوار دال في هذا المجال يشير في حقيقة الأمر إلى أن استخدام الماتلازى في الرواية للتحرر من المنطق السائد في الواقع يستهدف تأسيس منطق جديد لا التحلل من كل منطق، ويسعى لدمر المنطق السائد وإجراء تحولات جذرية على البنى الفكرية التي يعتمد عليها، لأن صنعان حينما يسأل العفريت:

«سيدى لم لا تقتله بنفسك؟»

قال بحق:

«استأنسى بسحر أسود، وهو يستعين بى فى

قضاء مأرب لا يرضى عنها ضميرى.

«لكنك قوة تفوق السحر الأسود.

«نحن بعد نخضع لقوانين معينة. دع

المناقشة. لك أن تقبل أو ترفض»^(٦٦).

ويؤكد هذا الحوار أن عالم العفاريت ليس عالم التحرر من القوانين كلية، ولكنه عالم يخضع لقوانين معينة؛ يتضح لنا من اللحظة الأولى ومن هذا الحوار نفسه أن منطقها مغاير للمنطق العلى الذى تنهض عليه قوانين الواقع. فقمقام قوة تفوق قوة السحر الأسود، ولكنه:

على السلولى حاكم الحى الذى استأنس سحره الأسود قمقام، وأخذ يستعين به فى مأرب لا يرضى عنها ضمير العفريت الخبير^(٦٣)، ولكنه لا يستطيع الخلاص منه دون الاحتمال بالإنسان بحوره من شره. والثهم هو الشيخ عبدالله البلخى الذى يوشك أن يكون التجسيد البشرى الخالص للروح وللنقاء الصوفى المطلق. ومن هنا، فإنه يشق لبلخى مرتبة من يتجاوزون حدود منطق الممكنات الفج إلى منطق المستحيلات الرحيب. ويصبح بذلك هدف العفريتين الشريرين الأول، حيث يطلب سحر بوط من فاضل صنعان قتله فى «طابقية الإخفاء»^(٦٤)، لم يطلب من معروف الإسكافي قتله كذلك بعدما رفض فاضل: «أقتل عبدالله البلخى وأجذب»^(٦٥). والمجنون هو الشخص الرابع الذى استطاع تجاوز مرتبة البشر العاديين والارتقاء إلى مصاف من تتحول المستحيلات لديهم إلى ممكنات. لذلك، حكم عليه الواقع بالمجنون، لأنه لا يخضع للمنطق هذا الواقع، بل يرفضه. وهذا الرفض هو الذى يشكل خطرا على مملكة الشر فيطلب حاميتها «سحر بوط» قتله، بل على السلطان ذاته الذى يخشاه ويتجنب الاصطدام به فى أكثر من موقف. وهذا المجنون من أكثر شخصيات النص أهمية ولعقيدا، لأنه الشخصية التي تجمع بين متناقضات العالمين، عالم البشر وعالم العفاريت، ولذلك فلا بد من العودة إليها بشئ من التفصيل.

لكن علينا قبل ذلك نعرف منطق البنية الكلية التي تجمع بين البشر والعفاريت وتتكامل عبرها فاعليتهم النصية. ومن البداية نقدم لنا الرواية فى حكايتها الأولى «صنعان الجمالى» المواجهة بين عالم البشر وعالم العفاريت بطريقة تؤكد معها الاستقطاب بين العالمين والجدل المستمر بينهما. لأن الحكاية تقدم العالمين معا منذ الصفحة الأولى؛ وتجسد لنا كيف أنهما يعمران الفضاء نفسه، عندما استهبط صنعان فى وسط الليل ونزل من سريره فداس على رأس قمقام وارطم فى الظلام بكثافته الصلبة. وكشف لنا تفاصيل الحكاية عن

يخضع نقورين تمنعه من تدمير هذا السحر نفسه، برغم قدراته الخارقة التي ستعرف بعضها في الفصول التالية، وتجبره على طاعة أسره على السلولى وتنفيذ مآربه التي لا يرضى عنها ضميره. وحتى تتأكد قواعد هذا المنطق الذى يسمى النص لبلورته بوضوح، فإن العفريت قمقام لا ينقذ سمعان بعد قتله للسلولى، لأنه كان قد تورط بين الدخطين، لحظة اختيار العفريت له لشرف تخليص الحى من حاكمه الظالم، ولحظة تنفيذه لقتل السلولى، فى اعتصاب طفلة وقتلها. ويكشف الحوار الدال بين صناعان والعفريت، عقب تنفيذ القتل، هذا المنطق الجديد. وهو منطق يرفض الشر، وينأى عن التآمر، ويجعل مسؤولية الفرد عن المجتمع ضمن أولوياته المقدسة. لأن قمقام يبرر اختيار صناعان لتخليص حيه من الشر قائلا:

«... اختسرتك لإيمانك رغم تأرجحك بين الخير والشر. قدرت أنك أولى من غيرك بإنفاذ حيك ونفسك.

— من قال لك أنى مسؤل عن الحى؟
— إنها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، ولكنها منوطة أولا بأمشالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة»^(٦٧).

وتؤكد ملامح هذا المنطق الجديد حينما تكرر الرواية قصة العفريت مع الإنسان من جديد، والتكرار من أدوات بنية السرد فى (ألف ليلة وليلة) كما أسلفنا، ولكن مع «جمصة البلطى» هذه المرة. وتكرر قصة العفريت الخير مع الإنسان لا يبرر فقط وجود عفريتين خبيرين فى النص لا عفريت واحد، وإنما أهمية القيم التى ترسيها الرواية من خلال هذا التكرار. فهذا التكرار هو الذى يكشف أننا بإزاء نوع من الاختبار الذى يمتحن فيه الإنسان، وقد أخفق صناعان فى الامتحان بينما نجح فيه جمصة الذى ظهر له العفريت بطريقة ماثلة لظهوره فى «حكاية الصياد مع العفريت»^(٦٨)، ولما حاول العفريت «سنجام» معاقبته أنقذه قمقام من اتخاذ موقف تحت تأثير الحق والرغبة

فى الانتقام: «فما هلك منا عفريت إلا فريسة لغضبه»، مؤسسا بذلك قيمة جديدة من قيم المنطق البديل، الذى أنصح حواراً معه عن بعض ملامحه الأخرى، من أن التعلل بتنفيذ الأوامر «شعار يصلح لتغطية الخبايا» إذا دعيتم لخير ادعيتم المجز، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب»^(٦٩). ومن أن حقيقة المنطق الذى ينهض عليه عمله باعتباره كبير الشرطة هو أن يحمى الطغمة الفاسدة التى يعرف عن أفرادها من الكبراء كل صغيرة وكبيرة بسيفه البشار، بينما يطارده أعداءهم الشرفاء من أهل الرأى والاجتهاد. ويتقبل المال الحرام باعتباره مجرد فتات يتساقط من موائد الكبراء، ويهدر إنسانيته بالتعلل بأنه يؤدى واجبه.

لكن ملامح المنطق البديل لا تنفصل هنا عن طريقة اكتشاف جمصة لها، فهذا كله جزء من الامتحان. ويكتشف جمصة — من خلال حوارها مع سنجام الذى ترك له حرية الاختيار وتحكيم عقله وإرادته وروحه — حقيقته إنساناً من جديد، ويعيد على ضوء هذا الاكتشاف رؤية وظيفة كبير الشرطة فى مجتمع فاسد فيجد أنها تنهض على «حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء»^(٧٠)، وأنه:

«حقير بقتات على الحقارة، هذا ما أقنعه به سنجام. عزاؤه الوحيد أنه كان سيف الدولة. فل السيف وتقوض الأمن فأى وزن له؟ لص قاتل حامى المجرمين ومعذب الشرفاء. نسى الله حتى ذكره به عفريت من الجن»^(٧١).

ويحاول جمصة الاستعانة بالشيخ البلخى عله يحدد له طريق الاختيار نفسها، ولكن كلمات الشيخ فى هذا المجال توشك أن تكون تردداً، ولكن بلغة صوفية مختلفة، لكلمات سنجام الذى طلب منه تحكيم العقل والإرادة والروح، وضرورة «أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك»^(٧٢).

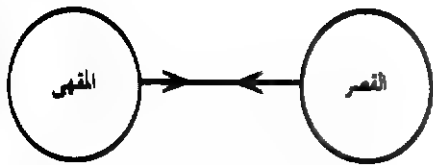
الإنسانية المعجزة ذات التجليات الأربعة، وتغيير موقف السلطان منها من قتل جمصة، إلى سجن عبدالله الحمال، إلى الخوف من عبدالله الجنون وتركه، إلى تعيين تجليها الأخير عبدالله العاقل كبيراً للشرطة في دورة كاملة، يتأكد دور الفانتازي في جعل اللامرئي مجسداً، والمسكوت عنه منلوذاً وناطقاً. ويتحقق كذلك دوره في الربط بين متناقضات الروحي والاجتماعي والسياسي، وفي إجراء تحولات أساسية على البنية الفكرية القديمة التي ينهض عليها المنطق السائد في الحكم على الأمور وتسييرها.

(١١) جندل الفضاءات ومحور البنية ومداراتها:

نعود بعد أن تعرفنا آليات الوظيفة الفانتازية في رواية (ليالى ألف ليلة) إلى تمحيص بنية السرد التي تقسم الرواية عالم حكاياتها وفقاً لها، علماً نتعرف مدى تحقق بقية وظائف النص الشهري في فيها من الوظائف التشويقية والإرجائية والتوليدية وحتى التشهيرية. ومن البداية، نلاحظ أن الرواية تضم اثنتي عشرة حكاية بالإضافة إلى المقدمة والنهاية اللتين تتعلقان بالقصة الإطار. وتنطوي هذه الحكايات الاثنتا عشرة على كثير من ملامح القص الشهري، وترس من البداية قواعد طبيعته التوليدية التي تترى فيها الحكايات متوالدة واحداً من الآخرين، ومتفاعلة بشكل تناصبي خصب مع الحكايات الشهريّة الأم. فقد حرصت الرواية على تقديم شخصياتها الأساسية جميعاً في البداية، والجمع بين شخصيات الحكايات كلها في «مقهى الأمراء». كما حرصت على وضع بذور كل حكاية في الأخرى، فوضعت بذرة آخر حكاياتها وهي حكاية «السندباد» في أولها وهي «صنمان الجمالي»، ثم وضعت بذرة الحكاية قبل الأخيرة وهي «معروف الإسكافي» في ثانياً حكاياتها وهي «جمصة البلطي»، في بنية نسقية أقرب إلى الشكل المخروطي أو شكل القمع الذي تتجمع فيه خيوط الحكايات جميعاً وتتشابه في الحكايات المركزية التي تقع في وسط النص.

وترديد الشيخ البلخي لأفكار سنجام وتطابق استجابته لمطلب جمصة مع رد سنجام عليه من عناصر تأكيد الصلة بين عالم الشيخ البشري وعالم العفريتين الخبيرين الشعبي. وينجح جمصة في الامتحان بعد ذلك حينما يسوقه تفكيره إلى الإعراض عن الفساد، والإفراج عن أهل الرأي من الشيعة والخوارج، ثم أخيراً إلى دار الحاكم خليل الهمذاني، حيث وجه إلى عنقه ضربة قاضية. ثم يتلقى الأمر بشجاعة واستهانة واضحاً حينما يحاكمه السلطان نفسه، ويحكم بضرب عنقه ومصادرة أمواله. وقتل حاكم الحي خليل الهمذاني، بعد قتل حاكمه السابق على السلولي الذي كانت لديه القدرة على استئناس المغاربت، يقدم في الرواية تكرارها لطقس استئصال الشر الذي اتخذ من دار الحكم أو الولاية مقراً له. وهو التكرار الذي يؤكد طقس القتل ويمرّز مغامرة رد الفعل في الحالتين، ونجاح جمصة في الحالة الثانية.

فنجاح جمصة في الامتحان وفي الاستماع إلى صوت العقل والضمير هو الذي يؤهله للنجاح التي استعصت على صنمان، وهو الذي يحيله إلى إنسان له قدرة المغاربت على اجتراح المعجزات، أو بالأحرى قدرة الخير على مواجهة الشر وهزيمته. وتطرح الرواية في شخصية جمصة، تلك التي تبدى خلالها في أربعة تجليات مختلفة هي جمصة البلطي/عبدالله الحمال/عبدالله الجنون/عبدالله العاقل، مجموعة التحولات الأساسية التي تنهض بها العناصر الفانتازية في الرواية؛ تحول الإنسان من الشر إلى الخير، وانتقاله من الأعراف الفاصلة بين دنيا الفساد ودنيا الفضيلة إلى فردوس العدل المطلق والقوة المطلقة، وتغيير قواعد المنطق الذي تدرج وفقاً لها اللعبة الاجتماعية الفاسدة، وبلورة منطق بدليل لا ينهض على الخوف أو الظلم أو الفساد، وإنما يروم تحقيق العدل، وإحلال الأمن، وضمان الحرية، وتكريس السعادة بين البشر. ومع تدمير المنطق السائد عبر صفحات النص من خلال تصرفات هذه الشخصية



فالجدل بين الفضائين الأساسين في النص يستهدف الإجهاز على التنافر التقليدي أو التاريخي بينهما، وتحقيق قدر أكبر من التفاعل الصحي بينهما. وهو جدل تدعمه علاقة كل فضاء من هذين الفضائين بالفضاء الثالث في الرواية وهو فضاء النهر والخلاء عند اللسان الأخضر، حيث اعتاد أهل الحي ممارسة الصيد. في هذا الفضاء ظهر المفريت سنجام لجمصة حينما أخرج قمقمه من جوف النهر^(٧٣)، وهرب إليه عبدالله الحمال بعدما قتل عدنان شومة كبير الشرطة، فخرج له عبدالله البحرى ليفطس به في مملكة الماء التحتية ثم يخرج به منها وقد بدله تبديلاً جديداً ينجمه من قبضة الشر المهدقة به^(٧٤)، واتخذ عبدالله المجنون مستقراً له في تجليبه الثالث بعدما حفر سحلول له نفقا غفرياً هرب عبره من زنائه في دار المجانين^(٧٥). ومن هذا الفضاء كان يهل عبدالله المجنون على الحي الشعبي في الملمات لينقل أهله الأخير من ورطاتهم، أو لينبهم قبل انزلاق أقدامهم في رمال الشر الناعمة. وقد استمرت العلاقة بين هذا الفضاء والحي الشعبي فاعلة من الحكاية الرابعة «نور الدين ودنيا زاده» وحتى الحكاية الأخيرة، بل ما بعد الأخيرة «البكاءون» في نهاية القصة الإطار. واستطاع الجدل بين الفضائين أن يهدف وعينا بألية الحركة في الحي الشعبي من ناحية، وأن يساهم في تجسيد بعض قوى هذا الحي ونوازع المجردة من ناحية أخرى.

أما السلطان أو القصر فإن الرواية أقامت جدلها بين فضائه وفضاء النهر/اللسان كذلك. ففي حكاية من الحكايات، وهي للمسارقة معنونة بـ«السلطان»، يقاد شهریار أثناء جولته الليلية إلى شاطئ النهر، وتمضي به سفينة إلى جزيرة في قلب النهر أقام فيها العامة مملكتهم البديلة، ونصبوا واحداً منهم، هو إبراهيم السقا، سلطاناً يحكم بالعدل لما أعيابهم ظلم عمال

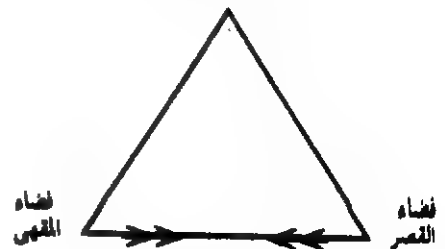
وتتسم بنية التتابع والتفاعل بين هذه الحكايات المتعددة بقدر كبير من الوحدة والتماسك، ويقدر أكبر من النسقية والسميرية. وتؤكد سميرية البنية في الرواية وعي نجيب محفوظ المهدف بأن ما يحيل بنية (ألف ليلة وليلة) ذات الطبيعة الإيسودية إلى عمل فني كبير له تماسكه ووحدته العضوية ليس مدى تماسك كل حكاية من حكاياته المتعددة على حدة، وإنما ترابط هذه الحكايات في وحدة عضوية تمنح العمل تماسكه. وهذا هو ما نحاول رواية نجيب محفوظ تحقيقه من خلال استخدام عدد من استراتيجيات السرد في (ألف ليلة وليلة) وإخضاعها إلى حاجات نصه التعبيرية. ويتسم التتابع في حكايات (لهاي ألف ليلة) بسمتين أساسيتين: أولاً حرص النص على استمرار فاعلية الإطار في السرد وفي ترتيب التتابع، وعلى تضافر تطور كل منهما، ولانتهما استفلال خاصية التكرار السردية بعد أن أضفى عليها سمة جديدة هي التكرار مع المغامرة لبلورة عدد من الرؤى السياسية والاجتماعية التي تنوعت الرواية من خلالها تحقيق فاعليتها في الواقع الحضاري الذي تصدر عنه وتتوجه إليه. وقد لاحظنا من قبل أن الرواية أقامت تناظراً بين فضاء القصة الإطار وهو القصر، وفضاء الحكايات وهو الحي الشعبي ومقهى الأمراء الذي يعتبر بؤرة تجمع أهله. وهي ملاحظة نضيف إليها هنا أنها حرصت على مدار حكاياتها على إقامة نوع من الجدل بين هذين الفضائين الرئيسيين، فأتاحت لعدد من أهل الحي دخول القصر، كما جاءت بالسلطان إلى الحي في عدد من جولاته الليلية التي يصحب فيها وزيره وسيافه. فأحد اهتمامات الرواية الرئيسية هي تمحيص طبيعة الجدل بين الفضائين، وسبر آليات العلاقة بين «القصر» مستودع السلطة والهيمنة الرمزية، و«المقهى» فضاء تجمع الشعب بكل طبقاته الاجتماعية المختلفة، بحيث يمكن تمثيل تلك العلاقة بهذا الرسم:

السلطان على حبيهم. في هذه الجزيرة سمع شهريار بنفسه السلطان البديل يعبر عن المسكوت عنه فيه عندما قال وهو يفتتح محاكمته الوهمية البديلة:

«أحمد الله الذي يسر لي التوبة بعد الانهماك في سفك الدماء البريئة ونهب أموال المسلمين. إنه سبحانه واسع الرحمة والمغفرة ... هذه المحكمة تتمتع للتحقيق في شكوى مرفوعة من رجل بسيط، لو صح ما جاء بها للكشف عن جريمة بشعة، اغتيلت فيها البراءة لحساب الخسة والدناءة والظلم» (٧٦).

في هذا الفضاء يكتشف السلطان لدهشته صورته في أمين العامة من حيث هو سفاك للدماء ونهاب لأموال المسلمين، وحاجتهم في الوقت نفسه إلى سلطان بديل، ومنطق عدالتهم المفابر الذي سرعان ما تبناه شهريار الحقيقي في تعامله مع القضية نفسها. وإلى هذا الفضاء نفسه يلوب السلطان في نهاية الأمر بعدما هجر السلطة وقرر البحث عن ذاته الضائعة. ومن هنا، فإن الجدل الثاني بين الفضاءين الأساسيين، القصر والمقهى، يتحول من خلال علاقتهما بالفضاء الثالث إلى مثلث تهدف علاقة كل طرف من طرفي القاعدة برأسه إلى إزهاف وعلى كل طرف منهما بحقيقة الطرف الآخر وبرؤاه وهواجسه، وإلى تعميق الجدل الخصب والفعال بينهما على مدار حكايات النص المتعددة. ومن هنا، تتحول العلاقة الثنائية السابقة بين الفضاءين إلى علاقة ثلاثية يمكن التعبير عنها في هذا المثلث:

فضاء النهر / النسان



وتستهدف العلاقة بين هذه الفضاءات الثلاثة على مدار الحكايات كلها بلورة محور أساسي لهارور الدلالات في الرواية. وهذا المحور هو المحور الذي يهتتم بقضايا الحكم، ويناقش كل أبعادها المسكوت عنها في الأدب العربي الحديث بجرأة وصراحة لم نعرفها من قبل في أعمال نجيب محفوظ السابقة برغم اشتغالها الدائم بالسياسة. وتدور حول هذا المحور مجموعة من الدوائر المتداخلة التي تشمل مداراتها اهتمامات أخرى كقضية العدل الاجتماعي وتوزيع الثروة، وقضية الحرية وأهل الرأي، وقضية الدين والخلاص الروحي، وقضية الحب واستبداده بالعقل والجسد، وقضية الغواية والضعف البشري، وقضية التوفيق بين صوبات الروح ونوازع الحياة الاجتماعية، وإشكالية الفجوة بين الفكر والفعل، وقضية دور الفرد ودور الشعب، وهي كلها مدارات مركزها هو هذا المحور الأساسي الذي يعد واحدا من المحرمات في الأدب، أي محور الحكم والقضايا السياسية العديدة المتعلقة به من مسؤولية الحاكم إلى مسؤولية الرعية. وتوشك حكايات الرواية أن تشكل دراسة سرديّة لكل أبعاد هذه القضية ولتغلغلها في شتى مناحي الحياة وتأثيرها عليها. بالصورة التي نجد معها أن هذا المحور نفسه هو المحور الذي تدور حوله مدارات كل حكاية على حدة بالدرجة نفسها التي بها تدور حوله فيها حكايات الرواية كلها، وتتربط حلقاتها في وحدة واحدة، يمكن تصوير مداراتها على النحو التالي:



ومع أننى أثرت بلورة عالم الحكايات فى هذا المدارات المتمحورة حول قضية النص المركزية فى صورة تجريدية لإظهار قضايا النص المختلفة، ولإبراز الجدل والتفاعل المستمر بين رؤى النص وقضاياها فى سعيها للتعامل مع المحرم السياسى، إلا أن بالإمكان إقامة عدد من العلاقات الافتراضية بين هذه المجردات وحكايات النص الانتى عشرة. وقد أرجأت إقامة هذه العلاقات الافتراضية إلى ما بعد بلورة دائرة قضايا العالم النصى، أو بالأحرى دوائره المتراكبة، لأن تأويلي للنص يقدم التفاعل بين مدارات هذه القضايا على التناظر بين أى منها وبين إحدى حكايات النص من ناحية، ولأن هذا التناظر ينطوى من ناحية أخرى على قدر من التبسيط الذى يبرز القضايا المهيمنة على حكاية بعينها على حساب القضايا الأخرى القائمة فى الحكاية نفسها بأشكال مراوغة. ولهذا الوجود الثانوى المراوغة عندى أهمية تفوق أهمية القضية الرئيسة الواضحة فى كل حكاية، لأنه هو الذى يقيم شبكة العلاقات الباطنية بين الحكايات التى تتخلق عبرها وحدة النص السردية. فإلحاح عدد من العناصر الثانوية على الظهور فى الحكاية تلو الأخرى، وتفاعل هذه العناصر مع القضايا أو الموضوعات التى يبدو للوهلة الأولى أنها تحتل المكان الرئيسى من اهتمام أية حكاية من الحكايات، هو الذى يطرح محور قضايا الحكم فى النص باعتباره المحور المركزى فيه. لكن هذا لا يحول دون تعرف العلاقات الافتراضية بين مدار بعينه وحكاية بعينها، مادامنا نرى أن اقتران حكاية معينة بمدار ما لا يمنع من وقوعها ضمن اهتمامات مدار آخر، ولا يطفى جديدها المستمر مع المحور المركزى فى النص. ومن الممكن فى هذا المجال طرح العلاقات الافتراضية التالية، حيث يتشكل طرفا العلاقة فى هذا الرسم من المدار ويقترنه بالحكاية التى يتحقق بشكل أساسى فيها:

مدار الغواية والضعف البشرى - أنيس الجليس / عجر الحلاق.

مدار التوفيق بين الروح ونوازع الحياة - علاء الدين / الحمال.

مدار الظلم والعسف والطغيان - صنعان الجمالى / السلطان

مدار نزاهة الحكم - معروف الإسكافى / السلطان.

مدار الحرية وأهل الرأى - جمصة البلطى / طاقية الإخفاء.

مدار الرحلة والبحث عن الحكمة - السندباد / الإطار.

مدار دور الحاكم ومسؤوليته عن عماله - السلطان / عجر الحلاق.

مدار دور الفرد ومسؤوليته العامة - صنعان الجمالى / جمصة البلطى.

مدار العدل - جمصة البلطى / السلطان.

مدار الإرادة الشعبية - معروف الإسكافى / علاء الدين.

مدار إشكالية المسجوة بين الفكر والفعل - طاقية الإخفاء / قوت القلوب.

مدار الدين والخلاص الروحى - علاء الدين أبو الشامات.

مدار الحب واستبداده بالعقل والجسد - نور ودينازاد / قوت القلوب.

مدار الواجب وهواقب القيام الآلى به - جمصة البلطى / الحمال.

ووقوع الحكاية فى أكثر من مدار واحد، أو وقوع أكثر من حكاية على المدار الواحد، من عوامل تأكيد التراكب والتداخل بين الحكايات بعضها وبعضها الآخر، وبين الحكايات والمدارات، وبين المدارات بعضها وبعضها الآخر كذلك. ولأن التداخل والتفاعل هو السمة الأساسية بين هذه المحاور الثلاثة: محور المدارات، ومحور الحكايات، ومحور التداخل بين المحورين، فإن احتمالات رسوم جديدة من هذا النوع، لشبكات أخرى من العلاقات بين هذه المحاور ومفرداتها، لاتزال مفتوحة لإثراء القراءة وتوسيع أفق التأويلات المختلفة للنص

مدار السنوات العشر التي يستغرقها زمن الأحداث فيها. لأن هذا الثلاثي يجسد سلطات الحكم الثلاث السياسية، والتشريعية، والتنفيذية. ويطور لنا آليات تعاملها مع الواقع من ناحية، وعلاقتها بمصدر السلطات جميعاً من ناحية أخرى، وهو السلطان في عرف هذا الثلاثي الحاكم في الحى، والشعب في تصور المحكومين وذوى رأى منهم، وفي مفهوم النص الإيديولوجى المضمّر فى الرواية كذلك، الذى ينكشف لنا من خلال تحولات السلطة فيها.

وقد قدمت لنا الرواية على مد أحداثها المتلاحقة عملية تغيير هؤلاء الحكام الثلاثة فى الحى، وحرصت على تسجيل هذا التغيير حرصها على تجسيد حركة السلطة وتغيرها باستمرار. ولهذا فقد سمتهم فى كل مرة كأنها ترقش فى ذاكرة النص الداخلية أسماءهم وطريقة إزاحة كل منهم، لتبلور من خلال هذا تطور آلية تغيير السلطة، وبالتالي تبدل مفهوم مشروعيّتها على مر السنين. وقد تبدل هؤلاء الحكام على مدار النص سبع مرات، وي رسم هذا التبدل، ودوافعه، ومبرراته المتغيرة باستمرار، خريطة تحولات أساسية فى النص الإيديولوجى المضمّر فى الرواية. وسوف نقدم فى الجدول التالى الحكام المتتابعين فى الرواية ثم نوضح التفسيرات التى انتابت عملية تبديلهم ودوافعها:

الحاكم	كاسم السر	كبير الشرطة
على السلولى	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
خليل الهمدانى	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
يوسف الطاهر	حسام الفقى	عدنان شومة / بيومى الأرملى
سليمان الزينى	الفضل بن خاقان	بيومى الأرملى / المين بن ساوى
الفضل بن خاقان	هيكال الزعفرانى	درويش عمران
عباس الخليجى	سامى شكرى	خليل فارس
معروف الإسكافى	نور الدين	عبد الله العاقل

وأول ملاحظة على هذا الجدول أن الوحيد الذى تولى أى منصب من مناصب السلطة فيه ثلاث مرات، وهو عدد من الأعداد السحرية الدالة، هو جمصة

الروائى. لكن يظل المحور الأساسى فى نكل هذه التأويلات عندى هو محور قضية الحكم الذى تدور حوله كل هذه المدارات وشبكات العلاقات المختلفة وتتفاعل باستمرار معه.

(١٢) بنية التتابع والنص الإيديولوجى المضمّر:

فلانك عندى فى أن هذا المحور هو مركز كل شبكات العلاقات فى الرواية، وهو الذى يتحكم فى بنية التتابع التى تروى وفقاً لها حكاياتها المتلاحقة. لأن القصة التى تفتتح بها الرواية حكاياتها وهى «صنعان الجمالى» هى قصة قتل الحاكم الظالم وتخليص الحى من شروره، وردفتها التالية لها «جمصة البلطى» تدور حول مقتل الحاكم الجديد الذى خلف هذا الحاكم الظالم لأنه لم يرعو وواصل السير على خطى سلفه. واستهلال الحكايات بهاتين الحكايتين ليس من قبيل المصادفة، لأن بناء النص يخضع لسيطرة قصيدة صارمة. فقد رأينا كيف انقسم فضاء المقهى إلى أرائك السادة التى تحيط بالمكان «وشلت» العامة المستقرة فى وسط أرضيته. وكيف وقع اختيار المصنفين الخبيرين على فردين من السادة لتخليص الحى من الظلم. فالحكايتان تبدآن بمسؤولية السادة وضرورة أن يبدأ الإصلاح من القصة، لأن الرواية تدرك أن السمكة تفسد من رأسها، وأنه إذا لم يصلح الرأس فلا أمل فى تحقيق العدل لأهل الحى، ناهيك عن السعادة والرخاء. ألم يقل عبدالله المجنون للسلطان: «إن الرأس إذا صلح صلح الجسم كله. فالصلاح والفساد بهيطان من أهلى» (٧٧).

ولو نفحصنا بنية السلطة فى الرواية لوجدنا أننا لزاء مجموعة من التتابعات الدالة التى تؤكد محورية موضوع الحكم فى العمل كله. لأن الرواية تتتابع على مسار حكاياتها باهتمام ما يدور لحكام الحى وشخصيات السلطة الأساسية الثلاث فيه، وهى حاكم الحى، وكاتم سره، وكبير الشرطة، وتقدم لنا مصير كل منهم على

البلطى الذى تولى منصب كبير الشرطة مرتين باعتباره جمصة البلطى، ومرة أخرى فى تجليه الرابع كمبدالله العاقل. وأن الشخصيتين الأخرين التين تتوليان السلطة من بين شخصيات الرواية الأساسية عدها هما معروف الإسكافى ونور الدين، ولكل منها حكاية من حكايات النص الاثنى عشرة، كما أن لجمصة البلطى حكايته. وأن تولى جمصة البلطى للسلطة ثلاث مرات له دلالة لأنه الوحيد الذى استخدم السلطة لرفع الظلم عن أهل الحى فى المرة الثانية، ثم عاد إليها بعد أن نقضته الحكايات، وأكسبته محاولات شخصيته عبرها معرفة جديدة، تؤهله للعودة للحكم بعدما استبطن القوانين الجديدة والقواعد البديلة التى ساهمت العناصر الفاتزة فى النص فى صياغتها. والملاحظة الثانية أن كل شخصيات السلطة الأخرى، عدا هذه الشخصيات الثلاث، لا دور لها فى الحكايات إلا هذا الدور النمطى، وبالتالي لا شخصيات لها على الصعيد الروائى، وكأنما لتؤكد غربة السلطة عن الشعب ووجودها الغفل من الماهية. وأن بعض الشخصيات تستمر فى السلطة فى أكثر من دورة من دوراتها السبع، وذلك تأكيداً لاستمرارية السلطة، أو تغير مواقعها فيها بالارتقاء فى مدارجها لتأكيد الترقى داخل سلمها. أما الملاحظة الثالثة، وهى أهم هذه الملاحظات، فهى عرضية السلطة وتغيرها باستمرار، بل قصر عمرها النسبى. لأن هذه الدورات السبع قد تمت فى مدى عشر سنوات أو أكثر قليلاً. مما يوحي بعدم استقرار السلطة، لأنها فى جل الحالات تنهض على أساس واه يفتقر إلى الشرعية الشعبية ولا يابى بإرادتها.

وبالإضافة إلى هذه الملاحظات الأولية الثلاث، التى نضئ لنا بعض جوانب النص الإيديولوجى المضمّر، تكشف لنا عملية تتبع آليات التغيير عن حقيقة هذا النص المضمّر وعن رسالته الروائية المهمة. فقد كان التغييران الأولان بالقتل، قيام صنعان الجمالى بقتل على

السلولى تنفيذاً لمطلب قمعهم، ثم قتل جمصة البلطى لخليل الهمداني لا تنفيذاً لإرادة سنجام، وإنما بوحي من عقله وإرادته وضميره. ولذلك، فإن القتل الأول، الذى لم ينجم عن تحكيم العقل البشرى وإنما تنفيذاً لمطلب العفريت، لم يؤد إلا إلى تغيير الحاكم وحده دون تغيير بقية أفراد الطاقم الذى يعمل معه، أما القتل الثانى الذى جاء تحكيماً للعقل والإرادة والضمير فقد نجم عنه تغيير الطاقم برمته. أما التغييران التاليان، تغيير يوسف الطاهر وسليمان الزينى، فقد جاء أولهما بعد أن رفعت قضية عجر الحلاق إلى السلطان فقرر «عزل يوسف الطاهر لفقدان الأهلية، وعزل حسام الفقى لتستره على رئيسه» (٧٨)، بينما استمر بيومى الأرملة فى الشرطة ليحاكم بعد وقوعه فى غواية أنيس الجليس، وتضرب عنقه ويحل محله المعين بن ساوى حاجب الحاكم (٧٩). ثم تجسد ثانيهما فى عزل سليمان الزينى لتستره على جريمة كبير شرطته المعين بن ساوى وزوجه جميلة ومحاولتهما قتل جارته الجميلة المفضلة قوت القلوب. وأمر شهريار «بضرب عنق المعين وجميلة زوجة الزينى، وبأن يصبح الفضل بن خاقان حاكماً، وهيكى الزعفرانى كاتم سر ودرويش عمران كبيراً للشرطة» (٨٠). وهما تغييران يجعلان بمبادرة من السلطان بعد أن استوعب درس التغييرين الأولين الناجم عن الفعل الفردى نيابة عن الغضب الشعبى. كما أنهما تغييران ناجمان عن إدراك السلطة لضرورة إصلاح فساد عمالها إذا ما كان لها الاستمرار فى الحكم دون تحدى الأفراد لها باستمرار.

لكن التغييرين التاليين لذلك، وهما تغيير الحاكمين الخامس والسادس فى سلسلة الحكام السبعة، فلهما دلالة مهمة فى تطور آليات عملية التغيير تلك، لأنها ينتهيان بتنصيب أول حاكم بناء على إرادة الجماهير الشعبية. وليس بناء على أوامر السلطان، وإن حرصت الرواية على أن تمهر هذا التغيير المهم بخاتم السلطان

وتربط هذه الحكاية قدرة البشر على اجتراح المعجزات بإرادة مقاومتهم للشر من ناحية، وبتوحد كلمتهم، وحركة جموعهم التي استسلمت للسلبية واللامبالاة على مد التغيرات السابقة من ناحية أخرى. كما تقي هذه الحكاية في النص بعد حكاية فاضل صنعان وطاقة الإخفاء؛ التي دمر فيها مثقف النص ومثل حركات الشيعة والخوارج السرية المقاومة فيه، بعدما وقع في حوالة وهم استخدام الطاقة السحرية لتحقيق الثورة الذي ينشدها، فدمر بها برنامج الثورة ودمر نفسه معا. والواقع أن إشراك السلطان في «حكاية معروف الإسكافي» كان من ضرورات النص البارعة. لأن تحقيق معجزة معروف أمامه، مع امتناعه عن تحدى إرادته، هو الذي دفعه إلى أن يهتف: «ما أتفه السلطنة! ما أتفه الغرور»^(٨٤)، كما أن إدراك معروف أن التفاف الناس من حوله يمكنه من تحدى سخربوط ورفض الشر الذي يوسوس له به «أقتل عبيد الله البلخي والمجنون»^(٨٥)، هو الذي أناح له تلك الفرصة النادرة في تأجيج الغضب الشعبي.

فقد أدرك الناس بعد اعتقاله وانكشاف سره بسبب ألاعيب سخربوط ضده بأن:

«الطع سيستقبل معروف عما قليل وأنه سيلحق بفاضل صنعان وعلاء الدين ... سيتلاشى معروف فيتلاشى معه الرزق وتكفهر لهم الوجوه من جديده. تسودت أنات الشكوى في هيئة همسات مبحوحة. ثم غلظت واحتدمت بالمرارة. ثم تلاطمت كالصخور ... وما أن نادى صوت بالذهاب إلى بيت العاكام حتى اندفعت الجموع كأنها سيل ينصب من فوق قمة جبل تبعث في الجو هدبرا. وعند أول شارع دار الإمارة اعترض الجنود المدججون بالسلاح. وسرعان ما نشبت معركة بين السهام والزلط،

كذلك. وبقدمان لنا التحول المهم الذي يجعل السلطان أداة لتنفيذ الإرادة الشعبية لا عبثا عليها، أو مستبدا بها. فقد كان تغيير الفضل بن خاقان وطاقته نتيجة للمحاكمة الشعبية التي أجراها السلطان البديل إبراهيم السقا، وشهد شهریار فصولها وتعرف عبرها صورته الحقيقية كما تنعكس على مرآيا الوجدان الشعبي لأول مرة. فقد انعقدت هذه المحاكمة البديلة لأن المؤامرة التي أهلكت علاء الدين أبا الشامات كانت تلح على الضمير الشعبي وثقله، «فنعتقد في كل ليلة محكمة يأخذ فيها العدل مجراه، بعد أن عز عليه ذلك في الدنيا»^(٨٦). كما يقول السلطان البديل للسلطان الحقيقي. لذلك، فإن حكم شهریار في نهاية هذه الحكاية يهيء مطابقا لحكم هذه المحكمة الشعبية الذي أعلنه السلطان البديل، ولله حكمته في خلقه أما نحن فلنا الشريعة. لذلك قضينا بضرب أعتاق المصين بن ساوى ودرويش عمران وحظلم بظاظة. كما قضينا بعزل الفضل بن خاقان وهيكل الزعفراني مع مصادرة أملاكهما»^(٨٧)، وهو منطوق الحكم نفسه الذي أعلنه السلطان الحقيقي بعد ذلك^(٨٨).

أما تغيير عباس الخليجي وطاقته المكون من سامي شكري وخليل فارس، فإنه التغيير الذي أدى إلى تحقيق يونوبيا الحكم الشعبي النابع من إرادة الجماهير ومن سلطة انتصار الخير على كل نوازع الشر المركبة في البشر. وهو التغيير الذي يمر تصاعدا كبريشندو آليات التغيير وصولا إليه، وتحققا لفردوسه الأرضي. لذلك، كان من الطبيعي أن تكون الحكاية التي أدت إليه، «حكاية معروف الإسكافي» - وهي الحكاية الأخيرة في (ألف ليلة وليلة) وفي الرواية معا، وإن جاء ترتيبها في الرواية قبل حكاية «السندباد» التي تروى على شكل مستخلصات لدروسها، ولا تعاش فصول أحداثها في النص كبقية الحكايات الأخرى - من حكايات الرواية المهمة، وأن تعرض فصولها على السلطان لإشراكه فيها.

تواصلت في عنف تحت غيم بنذر بالمطر.
وقبيل الغروب دوت طبول وصاح مناد -
كفوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم
بنفسه^(٨٦).

ولما جاء السلطان لم يكن أمامه من مفر إلا الرضوخ
للإرادة الشعبية فصاح المنادي: «جرت مشيئة السلطان
بنقل الحاكم إلى رئاسة حي آخر، على أن يقلد ولاية
الحي معروف الإسكافي»^(٨٧). ولم ينس معروف جوهر
الدرس الشعبي، فكان أول عمل له بعد توليه السلطة أن:

«رفع معروف حاكم الحي - بكل خشوع -
اقتراحا للسلطان بنقل سامي شكرى كاتم
السرو سامي فارس كبير الشرطة إلى حي
آخر، على أن يتفضل السلطان بتعيين
نور الدين كاتما للسرو، والمجنون كبيرا للشرطة
باسم عبدالله العاقل. ومن عجب أن السلطان
استجاب له»^(٨٨).

فمعروف أول من يدرك أنه ليس باستطاعته تحقيق
الحكم العادل المستتب بأدوات لا تستمد شرعيتها من
الإرادة الشعبية، ولا تحظى باحترامها. وأن السلطة
الحقيقية هي تلك التي تستطيع أن تفرض إرادتها على
الحاكم، وأن تفرض عليه طاقمها. وما إفراط لغة النص
في التعبير عن احترام معروف للسلطان وتبجيله له إلا
تعبيرا عن احترامه للإرادة التي تنفذ ما تمليه عليها
الإرادة الشعبية.

هكذا تصبح آليات التغيير هي نفسها آليات تثقيف
شهريار الجديدة في أمور الحكم وأساليب ضمان نزاهته.
لكن عملية تثقيف شهريار الجديدة تتم أساسا من خلال
الحكايات، لأن نجيب محفوظ ينطلق في روايته تلك من
فرضية أساسية ترى أن القصة هو سبيل إصلاح الإنسان
والعالم، وأن (ألف ليلة وليلة) هي التجسيد الأسمى
والبرهان الأسطع على قدرة القصة على تغيير الإنسان.

ولذلك، فإن حكايات (ليالي ألف ليلة) عنده هي أداة
عملية التثقيف تلك، وهي منهاج التغيير الاجتماعي
والسياسي، التي لا يقل وعي مؤلفه بدوره ومنطقه ورسالته
عن وعي واضع أي برنامج تثقيفي معقد. ونجيب
محفوظ لا يعي هذا كله فحسب، ولكنه يعي كذلك أن
أداته، وهي القصة، أفضل من كثير من أدوات واضعي
البرامج التثقيفية، لأنها تنطوي في بنيتها السردية على
برهان نجاحها، ولا تنتظر أن يأتيها هذا البرهان من
خارجها، كما هي الحال في البرامج التعليمية أو
التثقيفية الأخرى. ومن هنا، تكتسب القصص نفسها وما
يدور فيها أهمية بالغة في هذا المجال، لأنها تنطوي على
بنية هذا المنهاج، وعلى نسيجه ولبناته في الوقت نفسه.

(١٣) عالم الحكايات وبنية التكرار والمهاورة:

يقيم شهريار لعالم الحكايات أهمية لا تقل بأي حال
من الأحوال عن تلك التي يكنها له نجيب محفوظ الذي
أنفق جل حياته في التعامل معه، بل يعترف بهذه
الأهمية في أكثر من مكان في النص نفسه. وهذا هو
السفر في أنه يرفض اعتبار التذرع بالعفارت مجرد
أضغاث أوهام المجرمين أمام النطع كما يقول الوزير دندان
ردا على سؤال سلطانه:

«والعفارت

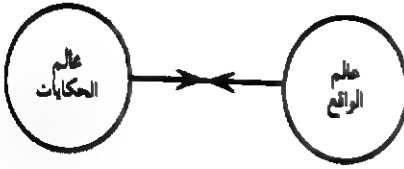
- أمام النطع يخلق المجرم ما يستطيع

فقال بهدوء:

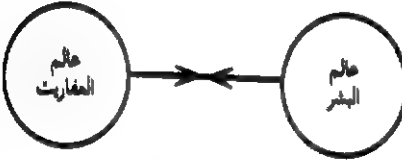
- ولكني أذكر حكايات شهريار»^(٨٩).

ولا يكتفى السلطان بتذكير وزيره بأنه مازال يتذكر
حكايات شهريار في هذه الحالة، ولكنه يصرح في
موقف آخر:

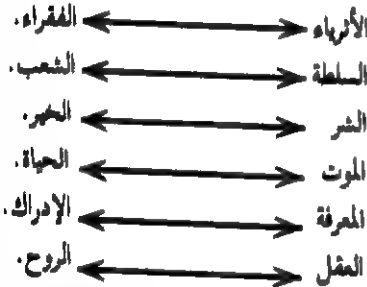
«علمتني شهريار أن أصدق ما يكذبه منطق
الإنسان، وأن أخوض بحرا من المتناقضات،
وكلمسا جساء الليل تبين لي أنني رجل
فقير»^(٩٠).



هو الذي يمكننا من فهم دلالات التوازي الرئيسي
الأخر الذي يقابله بين:



وهذا بالتالي تقابله مجموعة ثنائيات أخرى تتسم
بأنها ثنائيات متعاكسة، لأنها تنطوي في علاقاتها على
قدر كبير من التناظر الناجم عن التوتر وصراع الرؤى
والمصالح:



لكن هذه الثنائيات المتعارضة والمتوازنة والمتراكبة لا
تكشف إحداها عن نفسها بمعزل عن الأخريات، وإنما
تتفاعل جميعها وتتضافر لإثراء كل حكاية وتعميق
تفاعلها مع الحكايات الأخرى، بالصورة التي تصبح فيها
الرواية هي يتواليا تجيب محفوظ الطالعة من عذابات
البشر ومن خبرة السرد العربية التي تمتد من شهرزاد
حتى نجيب محفوظ، والتي تعتبرها الرواية أصدق من
خبرة التواريخ والوقائع. فمنطق الحكايات في الرواية
أصدق من منطق الإنسان القاصر عن إدراك ما وراء
الظواهر. وقد أقامت الحكايات على مد النص الروائي
وعبر تحولاته المستمرة دورتها الموازية لدورة الحياة، وهي

وسأكتفى بهذين المثالين من الأمثلة الكثيرة التي
تخلل الرواية عن أهمية الحكايات. لأن أولهما وقد جاء
في الحكاية الثانية من الرواية يقدم لنا محاولة شهرزاد
الربط بين عالم الحكايات الشهزادية وعالم الواقع الذي
يعيش فيه، ويطلق الدروس التي تعلمها من حكايات
شهرزاد على الأحداث التي تواجهه في حياته وفي
سلطنته. بينما يؤكد ثانيهما، الذي جاء في الحكاية
السادسة، ضرورة مواجهة منطق الإنسان العادي بمنطق
الحكايات البديل، لأن هذه المواجهة تثرى المنطقين معا
وتقيم بينهما جدلا ثريا خلاقا. لا ينطوي على الجدل
بين الواقع والخيال فحسب، ولكنه يتضمن كذلك
الجدل بين الحياة والموت.

لقد استوعب شهرزاد حكايات شهرزاد لا باعتبارها
حكايات لدرة الموت، ولكن باعتبارها حكايات لقلب
اتجاه توجيه الموت الذي كان إرادته في الحياة وتوجيهه
ضده. ومن هنا فإنه يتساءل: وهل حدثتني حكايات
شهرزاد إلا حديث الموت^(٩١). ولأن شهرزاد هو الذي
يحدد منظور الرؤية في عالم الرواية، فإن إيمان شهرزاد
وثيقته من أن هذه المغاريت حقيقة وليست مجرد تملات
يتذرع بها المجرمون أمام النطق والسيوف، يحكم من قبضة
بنية الثنائيات المتعارضة على النص كله، ويثرى بطبقات
أخرى من الثنائيات في الشخصيات نفسها، بدءا
بشخصية شهرزاد التي تعد أهم شخصيات الرواية وأكثرها
فنية. لأن الرواية لا تكتفى بالكشف عن ازدواجية
شخصية شهرزاد وتسلط هواجسه القديمة عليه، ورغبته
في التخلص من تلك الهواجس، ولكنها تكشف لنا عن
جوانب من شخصية شهرزاد تلك في عدد من شخصياتها
الأخرى بالصورة التي يتعمق معها فهمنا لهم وله على
السواء. وهذا الاهتمام بالثنائيات المتعارضة، لا في عالم
المغاريت وعالم البشر وحدهما ولكن أيضا في الشخصية
الواحدة في كل من العالمين، هو الذي يثرى خريطة
العلاقات في الرواية، لأن التوازي الرئيسي أو التناظر
الثنائي بين عالمي الرواية المتفاعلين:

دورة التفسير المستمر في السلطة، والإطاحة الدورية بالحاكم وكانت السر وكبير الشرطة، وكلما عين طاقم جديد دب إليه الفساد وتحكم فيه الظلم، وحين أوان عزله، ولكن الطاقم الجديد سرعان ما يذب فيه الفساد وتستمر هذه الدورة الجهنمية التي لا مخرج منها إلا بالحكايات. لذلك، كان انفلاق الدورة بطاقم الحكم الجديد الذي ثقتته الحكايات، وبدلت المفاريت الخيرة مخلوقاته الثلاثة من معروف الإسكافي إلى نور الدين إلى جمصة البلطي /عبدالله الحمال /عبد الله المجنون/عبدالله العاقل. فالحكايات وحدها هي التي جمعت كل هذه الشخصيات المتناقضة في مكتب واحد كان هو المعبر للمرة الأولى عن إرادة الشعب، كما رأينا.

وقد توصلت الرواية إلى هذا الحل الذي يشكل تحقيق بوتوبياها الأرضية، وتجسد قيمها القائمة على العدل ونزاهة الحكم، من خلال تشابح حكاياتها التي بدأت بحكاية «صنعان الجمالي» مع المفريت قمقام الذي حرضه على قتل حاكم الحي الظالم، لم يبعثها بحكاية «جمصة البلطي» مع المفريت سنجام التي أدت إلى قتل حاكم الحي الجديد. لكنها قدمت من خلال التكرار مع التغاير الذي جعل كلاً منهما يقتل حاكم الحي ولكن مع تغاير الدوافع وتبدل النتائج. فقد تخطى قمقام عن صنعان الجمالي، بينما أنقذ سنجام جمصة في اللحظة الحرجة وبدله بشخصية جديدة هي عبدالله الحمال. وبؤسس هذا التغاير منطق الرواية الذي ينهض على مبدأ أنه لا يغير عفريت أي شخصية في الرواية حتى تغير نفسها. لأن صنعان كشف لنا من خلال اغتصابه للفتاة الصغيرة وقتلها عن شهرار الشاوي فيه، وفي كل رجل معه، أو بالأحرى عن الشر الكامن في البشر. وقد أنقذه المفريت عندما قتل الطفلة بعد أن اغتصبها، وبعد أن توسل له:

«لا وقت للمناقشة، أنقذني لأفي لك بما تعاهدنا عليه».

— هذا ما جئت من أجله ولكنك لا تفهم.
شعر بأنه يتحرك في فراغ في عالم شديد الصمت حتى سمع الصوت مرة أخرى:
— لن يعثر لك أحد على أثر، فتح عينك تر أنك واقف أمام باب دارك. ادخل آمنًا، إلى منتظر» (٩٢).

لكن المفريت الذي أنقذه من الغضبحة عقب اغتصاب الفتاة رفض التدخل لإنقاذه من الموت عقب قتله عليها السلولى. لأنه إذا كان قد أنقذه في المرة الأولى كما يقول: «عز على أن تنتهي بسبب من تدخلنى أسوأ نهاية لا أمل فيها لتكفير أو توبة فارأيت أن أمنحك فرصة جديدة» (٩٣)، فإنه لو فعل الشيء نفسه هذه المرة، خاصة بعد أن ملك المفريت حريته وتخلص بموت السلولى من السحر الأسود الذي كبله به، تكون عملية القتل التي قام بها صنعان ليخلص الحي من حاكم ظالم «مجرد مؤامرة دورك فيها دور الآلة، وتنفذ الجدارة والتكفير والتوبة والخلاص» (٩٤).

ويؤكد الحوار النهائي المطول بين قمقام وصنعان الجمالي منطق المفريت القائم على العدل المطلق الذي يتيح للإنسان فرصة الاختيار، ويكتفى فقط بتفسير الأمر له. فالإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن اختياراته، حتى لو كانت بعض هذه الاختيارات نتيجة لتدخل المفاريت في حياته. لأن دور المفاريت الأساسي كما رأينا ليس أكثر من جعل بعض العناصر غير المرئية ظاهرة. ولأن صنعان يبتلى فيه داخله على بعض الشر الذي مارسه شهرار، فإن من الطبيعي أن يتركه المفريت ليستمحل وزر أفعاله، عليها تمكنه من الخلاص. أما جمصة فقد تغير معه الأمر، واستمرت فصول الاختيار الذي تروى فيه بين الخير والشر منذ البداية، لتكشف الرواية فيه عن الجانب الآخر في شهرار. جانب التردد بين الشر والخير، والمسيرة الصعبة التي لابد من خوضها إذا ما كان للخير أن ينتصر على الشر الكامن فيه. وحتى

السلطان نفسه باستهاتته به وإصراره أمامه: «إقدامى يقطع بأننى لا أبالي»^(٩٨). وهذا الإلغاء المؤقت للسلطان يرافقه بحث جديد لجمصة في صورة عبدالله الحمال، أو بالأحرى في شخصية جديدة أجهزت على نوازع اللامبالاة والشر التي كانت تنازع جمصة، وطلبت عليها نوازع الخير التي جاء عبدالله الحمال تجسيدا لها. وقد ترافق هذا أيضا مع تغير لون بشرته إلى السواد، كأن سواد البشرة إشارة بياض القلب في عالم تزواج المتناقضات ونفعا عليها. وترافق كذلك مع التوازي بين حكم السلطان على جمصة بالموت، وتصور العامة المناقض لهذا الحكم حيث علق عجر الحلاق: «قتلوه جزاء فعل الخير الوحيد في حياته»^(٩٩).

وإذا كانت الحكايتان الأوليان قد حرصتا على التكرار مع المغامرة، فإنهما كشفتتا كذلك عن آليات توليد المعنى في النص وعن طبيعة الجدل المستمر بين الحكايات والقصة الإطار في الرواية. لأن أولاهما التي قدمت لنا بعض تجليات شهرهار الشرير في صنعان انتهت بقتل صنعان، كأنما ترهص بقتل الشرير في شهرهار بعدما أنفقت (ألف ليلة وليلة) كل هذا الجهد السردى في تثقيفه. بينما أبت الحكاية الثانية على جمصة بعد أن ربطت بين حيرته بين نوازع الشر والخير فيه وحيرة شهرهار أمامه، كأنما لترهص بأن انتصار الخير في جمصة الذي ستمر شخصيته عبر عدد من التحولات المهمة بعد ذلك، هو البشير بالتحول الكبير الذي سيعيشه شهرهار في (ليالي ألف ليلة) التي تطمح إلى أن تكون نكاملة للنص الشهزادى الأم، وأن تواصل بالسرد رحلة تغليب الخير على السلطان، بعد أن استأصلت شهرزاد نوازع الشر فيه.

وتقدم لنا الحكاية الثالثة: «الحمال» ما جرى لعبدالله/جمصة قبل أن يتبدل مرة أخرى على أيدي عبدالله البحرى، بالصورة التي تؤنس معها تناظرا بين تبدل البشر وتدخل المغامرات لتحقيق هذا التبدل. فالمغامرات لا يستطيع أن تبدل ما بشخص حتى يغير

تتيح الرواية للقارئ أن يكتشف التناظر بين شخصياتها وشخصية شهرهار، فإنها تعقد كذلك باستمرار في ثنايا النص شبكة من العلاقات المتشابكة بينها وبينه. فيقد تساؤل جمصة عقب اكتشافه فساد الحاكم الجديد:

«قال لنفسه: من تعصف جاع في هذه المدينة الفاسدة، وتسأل ساعرا: ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل؟ أليس السلطان نفسه هو من قتل المقات من العذارى والعشرات من أهل الورع والتقى؟ ما أخف موازينه إذا قيس بفساده من أكابر السلطنة ... عجيبة هذه السلطنة بناسها وعفاريتهها. ترفع شعار الله وتغوص في الدنس»^(٩٥).

ولقد استمرت هذه التساؤلات تلح على جمصة عبر حكايته. بدأت قبل ظهور المفسر من سجناء له. ثم استمرت عندما امتحنه العفريت بارتكاب جرائمه ضد الطغمة الفاسدة، وقرر جمصة أمامه: «لم أفعل أبدا في اقتلاع الهوائف الشريفة، إنها دائما تخاورني في سكون الليل»^(٩٦)، فطلب منه العفريت تحكم عقله وإرادته وروحه. وتواصلت التساؤلات في حوار مع الشيخ البليخ عندما توجه إلى زيارته بحثا عن جواب لحيرته، فما كان من الشيخ إلا أن علق الجواب على قرار جمصة نفسه وبفساده ودون معاونة من أحد. اللهم إلا تلك النصيحة التي قدمها له حينما قال الشيخ له أن ثمة أمرا واحدا يهسه وهو «أن يكون القرار من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحده»^(٩٧). وعندما اتخذ جمصة قراره وقتل الحاكم الفاسد، وواجه السلطان بشجاعة نادرة أثناء الهزيمة، بل مستغفرا للسلطان نفسه ومستهيته به، تبين لنا من رد فعل المفسر من سجناء أن جمصة/الإنسان قد نجح في الامتحان. وكانت آية نجاحه إفلاته من الموت، أو إلغاء العفريت عقاب السلطان الجائر، بعدما ألغى جمصة

يلتقى فيها جلنار وزهرار شقيقتي يوسف الطاهر حاكم الحى. ولما خشى انكشاف أمره اتجه إلى النهر؛ حيث خرج له عبدالله البحرى ودعاه إلى الفوص إلى مملكة ما تحت الماء فبدلته الفطسة تبديلا جديدا، وعاد إلى البر آمنا، له وجه جديد، «لا هو وجهه جمصة البلطى ولا وجه عبدالله»^(١٠٣). وطابت له الحياة فى الخلاء على مقربة من اللسان الأخضر. ولما علم أنه يقبض على معارفه القداسى فسبق إلى السجن رجب الحمال وفاضل صنعان وزوجه أكرمان، توجه إلى كبير الشرطة الجعيد فقدم نفسه فدية عمن يحب، واعترف له بأنه قاتل عدنان شومة، ولكن لم يصدق أحد، وأودع دار المجهانيين باسم عبدالله المجهون.

(١٤) تحولات الشخصيتين الأساسيتين وتناظراتهما:

بعد هذه الحكايات الثلاث التى تقدم لنا المصيرتين الخيرين مقام وسنجام، وتقدم لنا وجهى شهرار واختيار الإنسان الحر للجهاد من أجل الإطاحة بالظلم، تنتقل بنا الرواية إلى حكايات المصيرتين الشريرين سخربوط وزرمباجة، وأولاهما هى حكاية النص الرابعة «نور الدين ودنيا زاده» وهى نفسها «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة وليلة)^(١٠٤)، وإن استخدمتها الرواية هنا بتغيير مقصود، جعل دنيازاد بطلتها بعد أن زوجها النص الشهرزادى من شاء زمان شقيق شهرار. ولكن لأن (لهال ألف ليلة) ليس فيها مكان لشاء زمان، وإنما لدنيازاد وحدها، فقد استخدمتها لتكون بطلنة لهذه الحكاية بدلا من بنت وزير مصر شمس الدين فى الحكاية الشهرزادية، وهو استخدام يستهدف إلهاف علاقة الحكايات بالقصة الإطار وتذكير القارئ المسمر بأن الجدل بينها ليس قاصرا على شهرار وحده، وإن استأثر بنصيب الأسد فيها. وقد جعلت هذه الحكاية لمبدالله المجهون دورا أساسيا فيها بعد أن أمر سحرول بشق نفق عفریتی يخرج به من دار المجهانيين، حتى يتعمق الجدل بين الحكايات نفسها بقدر إدارته

نفسه. وقد غير جمصة نفسه بنفسه واختار سبيل الخير فساعده سنجام فى اللحظة الحرجة. وهذا أيضا ما جرى لمبدالله الحمال الذى حاول أن يخطط طريقه المستقل فى تحقيق الخير بعيدا عن نشاط الشيعة والخوارج الذين «حرروا الصحائف السرية تطفح بتجريم السلطان والولاة ونطالب بالاحتكام إلى القرآن والسنة»^(١٠٥). وبعد أن أرق الأسئلة الملحاحة: «لم لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قسقام صنعان الجمالى»^(١٠٦)، فحكاية عبدالله الحمال فى الرواية ليست إلا مواصلة للرحلة والامتحان الذى يعيشه الإنسان لمؤسس إنسانيته واختباره فى فضاء الرواية وفى فضاء العالم معا، وهى أيضا حكاية الخيارات العديدة المتاحة أمامه، وكيف أنه ليس باستطاعته أن يحدد ما مضى، أو أن يسترجع الأزمنة المنصرمة. وقد اختار عبدالله أن يعمل حمالا مع رجب الحمال بعد أن هاجر السندباد صديق رجب ورفيق عمره ومهنته، فرحب به. وحوم حول أسرته القديمة آملا فى أن يحدد ماضى؛ يتزوج زوجه القديمة ويرعى ابنه، ولكنه لم ينجح. ومصادق فاضل صنعان، فحاول هذا الأخير أن يجره إلى عالمه السرى، ولكنه ظل فى مقام الحيرة، مترددا بين مقام العبادة ومقام الدم. فذهب إلى الشيخ البلخى الذى «أطلع على هواجسه فأحاله إلى ذاته. عليه أن يسلم بذلك مسادام الإنسان قد قبل الأمانة»^(١٠٧).

وقد قبل عبدالله الحمال الأمانة التى عرضت على الجبال فأبى أن تحملها خشية الله وحملها الإنسان. وانطلق كالسهم فى سماء الجهاد فسقط بطيشة مرجان كانت السر، ثم لحقه إبراهيم العطار التاجر الكبير، ليس فقط لأنه كان يدس السم لأعداء الحاكم، ولكن أيضا لأنه أهان عبدالله الحمال فعاقبه سنجام على تنكبه طريق الجهاد، ووقعه أسر أهواء رغبته فى رد الإهانة. ثم حاول عدنان شومة تجنيده ليعمل بصاحبا، فيكون واحدا من عبون الشرطة، فأرداه قتيلا وهو يتوجه إلى دار خاصة

جزاء وقاحته في مخاطبتي^(١٠٦)، ولما يجيبه الوزير دندان مخففاً من وقع هذا عليه: «على أى حال نال الشقى جزاءه»، فقال جمعة، ونلت نصيبى من الكآبة^(١٠٧)، وهذه الكآبة التى يعبر عنها السلطان جزاء إعدامه جمصة البلطى لا يمكن أن تفهم فى السياق النصى إلا من خلال هذا الترابط بين الشخصيتين، وندم السلطان على إساءته إلى من يعد على الصعيد النصى تجلياته من تجلياته المرجّاه على الأقل. وتستمر تفاصيل هذه العلاقة المتنبسة والمعقدة معا فى التبلور على مدار النص لا من خلال الاقتران وحده، وإنما من خلال المفارقة كذلك. لأنه ما أن يؤمر محلل بشق النفق الذى سيخرج جمصة/عبدالله المجنون من دار المجانين ويأوى جمصة إلى النخلة عند اللسان حتى يذكر نفسه: «ليس هذا من عمل الإنس، تذكر ذلك باجمصة، تذكر وتفكر... كائن بلا هوية، غاية بين الأكوان، ولكن تذكر وتفكر فلم يجعلك الفرج بغير ما سبب»^(١٠٨). وهذا التواضع الذى يبديه جمصة فى مواجهة المعجزة، يقابله تعليق شهزاد على حال السلطان بعد هذا الحدث مباشرة: «لا أمان للسفك، إن شر ما يتلى به الإنسان أن يتوهم أنه إله»^(١٠٩). كأن السلطان هو الوجه المناقض كلية لجمصة، بعدما كان الوجه المماثل له، وهذا وجه من وجوه التباس العلاقة وراثتها معا.

لذلك كان من الطبيعى أن يشعر السلطان بالخوف عندما يواجه بعد ذلك بتسوية حاكم الحى يوسف الطاهر بضرب عنق جمصة/ المجنون بدلاً من إرجاعه إلى دار المجانين:

«تردد السلطان طويلاً حتى شعر المقربون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى حياته. ولما أدرك دندان ذلك قال بلباقة: ما هو إلا مجنون يامولاي، ولكن به سرّاً لا يستهان به فليترك وشأنه. وما من مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دور فى العناية الإلهية. أرى يا مولاي أن

بينها وبين القصة الإطار. لأن الوحدة العضوية فى الرواية تنهض على المحورين معا، وليس على محور أساسى واحد هو الجدل بين القصة الإطار والحكايات المروية داخلها.

كما جعلت الانتقال إلى هذه الحكايات موازياً لانتقال آخر من عالم السادة إلى عالم العامة والفقراء. ولم يقتصر دور عبدالله المجنون على هذه الحكاية بل امتد إلى الحكايتين التاليتين، عندما أنفذ «عجر الحلاق» من النطع، وكشف عن ابتذال جلنار وزهرار الذى مهدت الحكايات له قبل أن يصبح أحدهما حاكماً للحى، وإن أثرت إرجاء فضيحتهما إلى أن يصبح حاكماً، لتكشف لنا عن ازدواج المتأثير عندما يقترب الفساد من حصن السلطة. فعندما قتلت الشقيقة الكبرى شقيقتها الصغرى غيرة منها، حاول الحاكم إلصاق التهمة بعجر الحلاق وقرر ضرب عنقه، خاصة بعد أن تجمع عليه الأثراء وقد نجح فى ابتزازهم عقب حادث اعتدائهم على مهرج السلطان «شملول الأحذب» عند اللسان. وتدخل المجنون فأعاد السلطان المهاكمة وحكم بالعدل وقد «تضير السلطان وتخلق منه شخص جديد ملئ بالتقوى والعدل»^(١١٠)، كما يقول دندان الذى لا يكف عن الدهشة من تحولات السلطان التى تتوازى هنا مع تحولات جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون. ومقابل هذا التراكب فى الشخصية - التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان الهوتويا القصصية الجديد الذى ثقفته الحكايات وصاغته عملية التفاعل المستمر بين عالم البشر وعالم العفاريت - تقدم لنا الرواية تحولات شهزاد من خلال علاقته الشائكة والشائقة معا بهذا المجنون.

وتجذب الرواية انتباهنا إلى هذه العلاقة منذ البداية، عندما أخذ السلطان يراجع قراره بشأن جمصة إبان حكايته بعد أن حكم بإعدامه: «الحق أنى أوشكت أن أكتفى بسجن جمصة البلطى، ثم بحق، ولكنى أعدت

بترك وشأنه، وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة والخوارج. فقال السلطان شاكراً في باطنه لوزيره لباقته: أحسنت النصيحة بإدندان^(١١٠).

وكان من الطبيعي كذلك أن يأمر السلطان بإعادة التحقيق في قضية عجر الحلاق بعدما «وفاه المجنون بأخبار أراد أن يتحقق منها»^(١١١)، ولما أمر السلطان بإطلاق سراح عجر الحلاق بعد أن حكم عليه حاكم الحي بالإعدام، لم يتوجه عجر للسلطان ليشكره، وإنما «مضى إلى النخلة غير بعيد من اللسان الأخضر فانحنى أمام المجنون المترعب تحتها وقال بامتنان: إني مدين لك بحياتي أيها الولي الطيب»^(١١٢)، في تأكيد نصي آخر للتوحيد بين شخصيتي السلطان والمجنون أو للربط بينهما، كأن أحدهما دليل للآخر.

فقدخلات المجنون إذن لها وظائف سرية عدة تؤكد تفرد من ناحية، وتعقّب التوازي بينه وبين الجانب المرجّح من شهر بار نفسه من ناحية أخرى، وتشير من ناحية ثالثة إلى مبدأ الوحدة في التنوع وتعدد التجليات وتكرارها الذي تنطوي عليه (ألف ليلة وليلة) كما يتّنا في مطلع هذه الدراسة. كما أنها تساهم على الصعيد النصي في تعميق العلاقة بين شهر بار جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون، مقابل فسم النص كلية للعلاقة الأولى بين شهر بار وصنعان لما تربط به العلاقات من دلالات متناقضة يمكن تصويرها على النحو التالي:

المجنون × شهر بار ← نمو وتعدد / حياة
صنعان × شهر بار ← اغتصاب وقتل / موت.

أما تدخل عبدالله المجنون المهم والأساسي، الذي يعمق من دلالة علاقة التوازي الروائية المهمة بينه وبين السلطان، فقد جاء في الحكاية التالية لحكاية «عجر الحلاق»، عندما قررت زرمباحة غواية سادة الحي بنفسها

في حكاية «أنيس الجليس» التي بدأت بفتنة العامة عن بعد، فتحدث بجمالها لإبراهيم السقا ورجب الحمال وعجر الحلاق حديثاً مهدد لكرشيندر السقوط الذي بدأت فيه «الحركة بصوت ناعم كالخبر لم انفجرت بهزيم الرعدة»^(١١٣)، لأنها بدأت بالحاكم السابق يوسف الطاهر ثم تبعه حسام الفقى وحسن العطار وجليل البزاز، وهأنيس الجليس ساحرة فائنة تحب الحب، تحب المال، تحب الرجال. لا يتوى لها طمع ولا تكف عن طلب. الرجال يستبقون بحكم الحب والغيرة. لا يستأثر بها أحد، ولا يزد فيها أحد، منحدرين بقوة واحدة نحو الضياع»^(١١٤). ومع الضياع كان لابد من الجنون والدم، فقتل حسام الفقى رئيسه السابق يوسف الطاهر أمام باب بيتها. وحوكم وضرب عنقه. وأمر الحاكم كبير الشرطة بالتحقيق مع المرأة ومصادرة مالها الحرام. فلما فعل وأخذ رجاله ينقبون في الدار عن الحلوى والنقود، وتركوه وحده معها أزاحت عن وجهها النقاب فظهر وصق. ولما سألته المروءة «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام. أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام. لكنه غرق في الصمت»^(١١٥).

هنا، يكشف لنا النص عن براعته في استخدام التكرار والمغايرة للكشف عن الحالة التي ترهص بتكرار الدورة كلها: «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام، أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام». هذا التكرار الذي تتكرر فيه الجملة برمتها مع تغيير صفة واحدة بشئ يتحول جذري، يحتاج نصوص أخرى لم تتعلم درس (ألف ليلة وليلة) السردى العظيم إلى صفحات عدة للتعبير عما اضطرم في داخله من تقلبات في لحظة واحدة، تصارعت فيها الإرادات والمتناقضات. وعاد لها كبير الشرطة في المساء، وقد أثبت أنها القدر الذي لا ينفع معه حذر ولا ينتفع حياله بمشال، عاد ببذرة مكتنزة تناسب المقام، وبدأت دورة جديدة من تصاعد مد إغوائها، وهي دورة سرعان ما جمعت في بيتها كل

الفضيحة، فيرد عليه: «أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم، وقد عبروا ضعف الإنسان ... ويل للناس من حاكم لا حياء له»^(١١٨).

وسوف تكتمل عملية الجدل المستمرة بين هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية في نهاية الدورة، حينما يحل كل منهما محل الآخر على الصعيد الرمزي. فيعود جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون إلى السلطة في تجليه الأخير عبدالله العاقل في الوقت الذي يتخلى فيه شهرهار عنها، في نوع من تبادل المراكز والأدوار الكامل الذي ينطوي في مستوى من مستويات التأويل على التناظر والتكامل بين الشخصيتين. وما الحوار الأخير الذي تنتهي به الرواية بين الرجلين إلا تأكيد لهذا التبادل للأدوار، لأن عبدالله العاقل عندما يواجه السلطان الذي أخرجه ضعفه الإنساني من الفردوس بعدما دخل إليه في لحظة انكشاف بصيرته، وحكم على نفسه بالانخراط في زمرة البكائين الذين يضيئهم ألم الفراق، ويسأله عما إذا كان له مأوى ويجب بلا، يقول له:

«هل يطيب لك أن تقيم تحت النخلة قربها من اللسان الأخضر؟
فقال السلطان دون مبالاة:
- ربما!
فقال الرجل بركة:

- إليك قول رجل مجرب قال: من غيره الحق إن لم يجعل لأحد إليه طريقاً، ولم يؤس أحداً من الوصول إليه، وترك الخلق في مغاوير التحير يركضون، وفي بحار الظن يفرقون، فمن ظن أنه واصل فاصلته، ومن ظن أنه فاصل مناه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولا بد منه.

قال عبدالله العاقل ذلك لم ذهب صوب المدينة»^(١١٩).

رجال الدولة عراء كلاً في صوان مغلق عليه، من كبير الشرطة حتى حاكم الحى وصهر السلطان ثم الوزير والسلطان نفسه. كل عار في صوان، وأنيس الجليس تضحك ساخرة وهي تقول: «غدا في السوق سأعرض الأصونة للمزاد بما فيها»^(١٢٠).

فهل يترك جمصة/عبدالله المجنون مثيله/السلطان للتعرض لهذا المصير قبل أن تتباه التحولات التي انتابه هو من قبل؟ الإجابة لا، لأنها وهي في ذروة انتصارها ذاك يظهر لها المجنون الذي سرعان ما قرأ عليها تعويلته فانهارت،

«ومضت قسما وجبهها تلوب وتنداح فصارت عجيبة متورمة. تقوضت القامة الفارغة وطارت منها الملاحاة والرشاقة. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة. استحالت دخانا لم تلاثت غير تاركة أى أثر. فى أعقابها اندثرت الأرائك والوسائد والأبسطة والتحف. انطلقت القناديل. فثبت فساد الظلام. حمل ركام ثياب الرجال فقفذ بها من النافذة ومضى نحو حجرة الأصونة. قال المجنون مخاطب من فى الأصونة: لن أعفيكم من العقاب، ولكنى اختبرت لكم عقابا ينفعكم ولا يضر بالمباد. فتح الأقفال بسرعة لم غادر المكان»^(١٢١).

وانقاد عبدالله المجنون لكل من الأصونة قد تم من أجل إنقاذ السلطان نفسه، ومن أجل أن ينقل له بعض الدروس التي تعلمها هو نفسه من الحكايات. وأهم هذه الدروس التي انتهت الحكايات الست الأولى بتأسيس قيمة من قيمها المهمة ومن قيم الحكم فى نص الرواية المضمر، هى قيمة الحياء التي تعرفها فى حوار المجنون مع عبدالله البحرى الذى يعاتبه لأنه جنب الآثمين

للشخصيات، لأن كل أبطال هذه الحكايات الست من العامة: رجب الحمال، وعلاء بن عجر الحلاق، وإبراهيم السقاء وصنعان فاضل بائع الحلوى ومعروف الإسكافى والسندباد الحمال. كلهم من العامة الذين يقتعدون الشلث فى «مقهى الأمراء» ولا يجرون على الجولس على أرائك السادة التى تحيط بجدرانه. وانتقال العامة من لعب الأدوار الثانوية فى الحكايات الست الأولى إلى لعب أدوار البطولة الرئيسية فى الحكايات الست الأخيرة يؤذن بانتقال مركز الشغل فى النص من السادة إلى الشعب. خاصة وقد اهتمت الحكايات الست الأولى بنزع رداء المهابة عن هؤلاء السادة، والكشف عن فسادهم، وبالتالي التمهيد لتغيير خريطة العلاقات التراثية التى فرضها الواقع السابق، وبلورة الخريطة الجديدة التى تتخلق وفق آليات التغيير البديلة.

وتضم حكايات الرواية الست الأخيرة حكايات: «قسوت القلوب»، و«علاء الدين أبو الشامات»، و«السلطان»، و«طاقية الإخفاء»، و«معروف الإسكافى»، و«السندباد»، فى تشابح يميز الحكايات الخمس الأولى منها، ويجعل الحكاية السادسة نوعاً من مسك الختام أو التذيل الذى تكتمل به البنية الخماسية التى تمثّل فيها حكاية «السلطان» مركز الثقل، وتتفرع عنها فى كل اتجاه حكايتان، بالصورة التى يمكن تصويرها على النحو الآتى: [انظر الشكل أسفل الصفحة].

وهى بنية تكشف فى الحكايتين الأولىين عن إخفاق السلطة فى تعلم درس الهنة، وتساعد هذا الإخفاق التدريجى من مجرد التقاعس عن مواجهة الحقيقة مع الزنى فى حكاية «قسوت القلوب» الذى «أخذ القرار المتهالك وفقد شرفه»^(١٢٠)، وحتى دس الدسائس وتدمير

هذا التبادل الجغرافى للأماكن بعد التبادل الرمضى للأدوار يؤكد وثاققة العلاقة الجدلية بين الشخصيتين. فيبقى شهریار عند اللسان الأخضر الذى سكنه عبدالله المجنون فى الجزء الأكبر من الرواية، ويعود عبدالله العاقل إلى المدينة التى كانت مقراً لشهریار طوال أحداث الرواية. ليحكم فيها بالعدل الذى استعصى على شهریار تحقيقه، يحكم فيها نيابة عنه، وفى مستوى من مستويات المعنى فى الرواية، باعتباره التجلى الجديد لشهریار لتصبح السلسلة هى جمعة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/عبدالله العاقل/شهریار الجديد، هى سلسلة التحولات الأساسية فيها. وهى برهانها على المبدأ الشهزادى القاتل بالوحدة فى التنوع، أو المبدأ الصوفى الذى جسده شهزاد سردبا باعتبارها تلميذة الشيخ البلخى النجيب فى رأى نجيب محفوظ.

(١٥) عالم الحكايات وعوائق شبكة علاقاته:

ولنعد الآن إلى بقية الحكايات، فبعد إجهاز عبدالله المجنون على زرمباحة فى الحكاية السادسة من الرواية، وتمرية كل رموز السلطة فى الواقع، بدأت خريطة جديدة من العلاقات تتكون فى الحكايات الست التالية. لأن الحكام الذين أطلق المجنون سراحهم عراء من الأمونة سرعان ما تناسوا الحياء الذى ملأهم به التجربة. وموضوع الحكايات الثلاث الأولى بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الهنة كاملاً. بينما تكشف الحكايات الثلاث الأخيرة عن آليات عملية التغيير بالصورة التى يمكن معها اكتشاف نسق بنسوى محمّد لهذه الست الأخيرة لا يقل ثراءً ونسابة عن ذلك الذى نعرفنا عليه فى الست الأولى. ومن البداية نلاحظ تحولا موازيا فى الخلفية الاجتماعية

قوت القلوب ← علاء الدين ← السلطان ← طاقية الإخفاء → معروف الإسكافى

ويتصاعد إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واندلاع التمرد الشعبي دفاعاً عن مكتسباتها في «معروف الإسكافي».

وكان من الطبيعي أن تبدأ هذه الحكايات الخمس بحكاية «قوت القلوب» التي لعب فيها رجب الحمال الدور الرئيسي، والتي كشفت عن أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الهنة، وما زال يسعى لاستخدام العامة كيانه للفداء وللتستر على ضعفه ومهائته. فقد اضطر الزهني، حاكم الحي، للتستر على كبير شرطته بعد أن عرف أن زوجه متورطة معه في محاولة قتل جارته الجميلة المفضلة «قوت القلوب». كان حكاية «قوت القلوب» هي حكاية الامتحان الجديد للحكام. بعد تلقيهم درس محنة الأصونة في بيت «أنيس الجلس». ويخفق حاكم الحي في الامتحان الأول عقب الهنة لتبدأ دورة جديدة من الحكايات. صحيح أن الحكاية استثنت السلطان، وأكدت أنه تعلم درس الهنة وشرع بممارسه في إحفاق الحق من خلال جولاته الليلية، كما استثنت من قبله جمعة من عالم السادة، وزجت به في زمرة العامة تمهيداً لما سيحدث له في المستقبل، وللدور الذي رصد له بسبب علاقة الترابط الوثيقة بينه وبين شهربار. لكن موضوع هذه الحكاية، بل موضوع الحكايتين الأوليين بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس الهنة كاملاً، وعلى أن ثمة جرثومة شريرة لا تنمى من جديد في قلب السلطة لتميدها إلى حالها الأول من الفساد والعسف، مادامت هذه السلطة ليست قائمة على قاعدة شعبية وعظيمة.

فحكاية «علاء الدين أبو الشامات» هي حكاية النقاء الروحي المطلق في مواجهته للشر الشيطاني المطلق. وهي حكاية بلورة تلك الثنائيات بشكل يعتمد على الاستقطابات الحادة والمعارضات الواضحة. فروعة جمال علاء الدين: «نحيل القوام، مشرق الوجه، ناعس الطرف، فوق كل خد شامة»^(١٢٢) لا تعادلها إلا شدة قبح حبظلم بظاظة بخلته الشيطانية وسمته السيئة. وسماحة

الجرائم والمودة إلى «أحداث القوضى التي تنساب الحي بين الحين والحين من اغتيالات وسرقات تنكشف عن أبشع المؤامرات»^(١٢١)، عندما استعان حبظلم بظاظة وأبوه كبير الشرطة درويش عمران بالمعين بن ساوي المنبوذ لانحرافاته لتدير مؤامرة لعلاء الدين أدت إلى إعدامه. وكان هذا الإعدام هو الذي أدى إلى خلق تلك السلطة الشعبية الموازية أو البديلة، وتحقيقها للعدالة في مملكة الفسراء الوهمية في «السلطان»، وهي الحكاية المركزية في هذا التشكيل الخماسي، لأنها تطرح يوتوبيا مضادة للواقع الكالغ الذي لا تتحقق فيه العدالة. فأتجه السهم في هذه البنية الخماسية بمضى من الحكاية الأولى عبر الثانية وصولاً إلى الحكاية المركزية الثالثة، لكنه سرعان ما يرد مع الحكايتين الأخيرتين ليعمل في كل منها وبشكل ارتدادى مغاير إلى الحكاية المركزية الثالثة.

ومركزة «السلطان» وحكايتها في هذه البنية الخماسية ليست من المصادفات العارضة، ولكنها ترجع لصدى البنية الكلية للرواية التي يحتل فيها السلطان مكانة محورية. كما أن لازدواجية السلطان فيها الدلالة نفسها التي تعقد جدليتها الشرة بين السلطان الحقيقي الغافل عن المطالم التي ترتكب في مملكته، والسلطان البديل المشغول بإحفاق العدل المفتقد. فافتقاد العدل هو الموضوع الذي تدور حوله الحكايتان التاليتان، «طافية الإخفاء» و«معروف الإسكافي»، ولذلك كان من المنطقي أن تميل بشكل ارتدادى إلى حكاية «السلطان» المركزية في هذه البنية الخماسية. وإذا كانت الحكايتان الأوليان تجسدان إخفاق السلطة في استمحاب درس الهنة بشكل تدريجي يتصاعد من مجرد اتخاذ قرار متهاك إلى تدير المؤامرات، فإن الحكايتين الأخيرتين في عملية التشكيل الخماسي تقدمان لنا تصاعداً مماثلاً في عملية البحث عن العدالة المفتقدة، يبدأ من البحث عن الحلول الفردية واستخدام القدرات السحرية في «طافية الإخفاء»

علاء ونورانيته تقابلها بشاعة حظلهم وحفده على الجميع وترديه في الشر. وتواضع علاء وبساطته وعذوبته التي أهلهت للزواج من زبيدة ابنة الشيخ البلخي، يقابلها غرور حظلهم وتطاوله حتى على السلطان نفسه^(١٢٣). وقد تعمدت الحكاية إبراز هذه التناقضات حتى تضاعف من أثر نجاح حظلهم وأبيه درويش عمران كبير الشرطة في الإيقاع بعلاء الدين وإتهامه بالسرقة والحكم عليه بالنطق بالرغم من اقتناع العامة ببرأته. وحتى تجعل إعدامه المفجر الأساسي للرغبة الشعبية في البحث عن حاكم بديل. ذلك لأن حكاية «علاء الدين» تنتهي بحكاية رمزية يحكيها الشيخ البلخي لابنته زبيدة، أرملة علاء الشابة تعزية لها عن فقدانها لزوجها. وهي حكاية عن شيخ سقط في حفرة ورفض أن يطلب العون من غير الله، ولما بعث الله له بحيوان كالتنين أرسل له ذيله فتسلق عليه ناداه «صوت من السماء: إنا نجيناك من الموت بالموت»^(١٢٤).

وإذا انتقلنا الآن إلى الحكايتين الأخرتين في هذا التشكيل الخماسي، نجد أنهما تقدمان كذلك لتدريجاً مماثلاً في مقاومة الشر المرتبطة بتحقيق العدالة، لأنه لا أمل في أي عدل دون تلك المقاومة. لأن «طائفة الإخفاء» جسدت لنا ضعف فاضل صنعان في مواجهة الشر الذي يجسده سخربوط، وتمثله «الطائفة» السحرية؛ فقد قبل فاضل شرط سخربوط: «افعل أي شيء إلا ما يمليه عليك ضميرك، هذا هو الشرط»^(١٢٥)، وهو لا يدري أن قبول هذا الشرط الذي يتطوى على الإعدام الرمزي لضميره يتضمن في الوقت نفسه التمهيد الفصصي للإجهاد عليه. فمع التسليم بالشرط تصبح محاولاته المتعددة للتذرع بأن باستطاعته أن يستخدم الطائفة في تدعيم برنامجه الإصلاحى الذى عمل فى صفوف الشيعة والخوارج والحركات السرية على تحقيقه محض عبث وهباء. لأن سحر «الطائفة» وبقطة سخربوط

التي تمنعه من استخدامها في تحقيق الخير سرعان ما يعضفان بكل أمل لفاضل صنعان في الإصلاح. فلم تيسر له الطائفة إلا قتل رجل برئ وهو يظن أنه «شاور» السجن الذى اشتهر بتعذيب إخوانه، ثم الحلول في فراش الجميلتين «قمر أخت حسن العطار» وقوت القلوب زوجة سليمان الزنى، فافترسهما المرض والإحساس بالذنب والمهانة. ثم وجد نفسه عبداً للطائفة بعد أن قبض عليه وسجن. وتحقق لديه أن محاولته للإصلاح الفردى باستخدام تلك القوة السحرية لم يقبض لها النجاح، لأنها لا تنهض على أساس سليم من مقاومة الشر. فلم يعد أمامه - وقد أخفق حتى في تحقيق نجاحه الفردية، وسخربوط يبتزّه مطالباً بإياه بقتل الجنون والشيخ البلخي - أن يختار ما انتهت به نادرة الشيخ الرمزية في نهاية حكاية «علاء الدين»، من النجاة من الموت بالموت.

فالنجاة الوحيدة المتاحة في عالم الرواية هي النجاة بالعدل وبالشعب، وهذا ما تبرهن عليه حكاية «معروف الإسكافى» التي تعتمد منذ البداية على مزيج من الحكمة الشعبية وخفة الدم المصرية في صياغتها لتفاصيلها، والتي مهد لها النص من قبل منذ حكاية «جمعة البطي» عندما قال معروف الإسكافى:

«لى مع العفاريات حكايات وحكايات، عند ذلك قال شملول الأحذب مهرج السلطان: علمنا أن العفاريات تتجنب دارك خوفاً من زوجتك، فابتسم معروف مسلماً بقضائه»^(١٢٦).

لأن حكاية معروف مع العفاريات هي حكاية هزيمته لها بعد استخدامها، ومقاومة نزعاتها الشريرة حينما كشفت عن وجهها؛ فهي الحكاية التي تبدأ بالمعجزة دون أن ترجعها لفعل عفريت، اللهم إلا بالرجوع عندما يزعم سخربوط أنه صاحبها، ويطلب باستثناء الثمن. فقد بدأت القصة بزعم معروف أنه عثر على خاتم

الطبيعي أن يتنصر معروف في معركته مع الشر، وأن يتنصر أساسا بالشفاف الناس حوله، وتمييز السلطان له حاكما على الحي.

ومقابل هذا التراكب في تراتب الحكايات التي تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد، تطرح علينا الرواية مجموعة من الدروس التي يعود بها السندباد من رحلته التي انطلق إليها في مشهد «مقهى الأمراء» الافتتاحي، لتجئ العودة إلى المقهى بعد الطواف حول العالم إكمالا للدورة وعود على بدء. وتكون حكاية السندباد التي نشأ عن بقية الحكايات في تقديم خلاصاتها على أحداثها، كأنها نوع من التذليل أو التعقيب على العمل كله، هي ختام دورة الحكايات كلها. لكن دروس رحلات السندباد الذي يعود ليجتاز مكان السادة في المقهى مكتملا بذلك دائرة التحول الاجتماعي الذي يصعد بالفقراء إلى مراتب السادة، لا تلقى في فضاء المقهى، ولكنها تقدم في بهو القصر إرغافا للجلل المستمر بين المقهى والقصر.

وأول دروس رحلات السندباد «أن الإنسان قد يتخدع بالوهم فيظنه حقيقة، وأنه لا تجاه لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة» (١٢٩). وثانيها «أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لا بأس مع الحياة» (١٣٠). وثالثها «أن الطعام غفاء عند الاعتدال ومهلكة عند التهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه» (١٣١). ورابعها «أن الإبقاء على التقاليد البالية سخط ومهلكة» (١٣٢). وخامسها «أن الحرية حياة الروح، وأن الجنة نفسها لا تنفي عن الإنسان شيئا إذا خسر حرته» (١٣٣). وسادسها «أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لا يكفي أن يمارسها ويستعمل بها، وإنما عليه أن يقبل عليها بنور من الله يضيء قلبه» (١٣٤). هذه الدروس الستة التي تناظرها حكايات السندباد الست التي قصصها على السلطان تربط نص الرواية ببنية «البانتشانترا» في محاولة فتح النص على تناظرات البنى السردية الكبرى في ألف

سليمان وبرهان هذا الزعم على مشهد من العامة في «مقهى الأمراء» الذي بدأت به الحكايات وفيه انتهت. ولما أجمع العامة على تحقيق المعجزة لم يعد ثمة ضرورة لبرهان آخر. وهذا هو السر في أن «معروف» لم يتمكن من تحقيق المعجزة حينما انفرد بنفسه في حجته، بالرغم من محاولته ذلك أكثر من مرة.

فمعجزة معروف هي معجزة جممية وعلمية في اهل الأول وليست سحرا فرديا يتفرد به، أو يخصه به عفريت في انشغال سرى. والواقع أن معجزة الحكاية الأساسية ليست هي ارتفاع معروف نحو السماء ثم هبوطه سالما، وإن كان لهذا الارتفاع الرمزي دلالاته. ولكنها مخاطبة للحاكم بندية وجسارة مؤدبين. واستخدام هذه المعجزة الجديدة في تقريب الفقراء منه، ورفع اللعنة الظالمة عن حسنة الجميلة والزواج منها، وإحقاق العدل وتحسين حياة الفقراء. ومعروف نفسه يقول لحكام الحي في مواجهته الأولى معهم :

«إنه لمن يمن الطالع أن يخاتم سليمان قدر أن يكون من نصيب رجل مؤمن يذكر الله بكرة وعشيا. إنه قوة لا قبل لقوتكم بها، ولكني أذكرها للضرورة. كان يوسى أن أمر الخاتم بشهيد القصور وتجهيز الجيوش والاستيلاء على السلطة، ولكني آثرت أن أتبع طريقا آخر» (١٢٧).

وهذا الطريق الآخر هو الذي يضمن لمعروف الاستيلاء الشرعي على السلطة، لأنه يمر عبر الإصلاح والرضا الشعبي عنه. ويؤكد معروف المقولة نفسها في لقائه بشهرار الذي تحققت فيه معجزة الثانية، وارتفع بحق في نظر شهرار، ولم تصعد به المعجزة إلى قبة قصره وحدها. فهتف السلطان: «ما أنف السلطنة، ما أنف الغرور، ولم يستطع معروف أن يعقب بكلمة فقد فاق ذعوله ذعول السلطان نفسه» (١٢٨). ولهذا كان من

ليلة وليلة) وفي نظيرتها الهندية على السواء. وتقابلها كذلك عقبات الشيخ الست في لقاء السندباد بالشيخ البلخي وقد اعتزم الارتحال من جديد. وأولى هذه العقبات هي:

«أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة،
والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل،
والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب
الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح
باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى
وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلق باب
الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت» (١٣٥).

وهذه المقابلات بين:

الحكايات ← دروسها
العقبات ← اجتيازها
الموت ← الحياة
الواسع ← الضيق

ليست مقابلات بسيطة ولا تتم بشكل فردي، وإنما تتحقق كلها في نوع من الاندغام والتكامل على مستويات عدة وفي جل الحكايات من ناحية، وبينها وبين بعضها من ناحية أخرى. لأن أفراد الحديث عنها في نهاية الرواية لا يعني بأي حال من الأحوال أنها لم تكن كاملة ومتحققة بأشكال ودرجات مختلفة على مدتها السردى. وتحققها غير المباشر هذا في كل مستويات النص هو سر ثراء البنية السردية في الرواية، ومفتاح الجدل بين عناصرها المتعددة ومستويات فاعليتها المتراكبة التي تفتح الواقع على النص، وترهف بالنص السردى خبرتنا به، وتعمق فهمنا له.

(١٦) نهاية الإطار المعكوسة وإخفاق شهريار:

وإذا ما انتقلنا الآن إلى النهاية، سنجد أن (ليالى ألف ليلة) تنتهى هي الأخرى بإغلاق القصة الإطار بعد أن

طافت بناء كالنص الترائى الأم، بين بداية الإطار ونهايته في عوالم متراكبة من القصر الساحر العجيب. ولكن شهريار الذى لم يحك علينا الحكايات، ولكنه عاشها وعبرها في جولاته الليلية المتعددة ينتابه الضجر، لأنه قد أدرك أن الفساد كامن في الإنسان مثله في ذلك مثل الخير تماما. وحينما يصل إلى مرتبة الضجر، أو يقف في موقف الضجر بالمعنى الصوفى، ينكشف عنه الحجاب ويدرك الحقيقة التى سعى دائما للبحث عنها. وهى حقيقة توشك أن تشكل عودة إلى نقطة الانطلاق، لأنها تكشف أن سر الداء هذه المرة في بيته، كما كان من قبل في بيته في بداية القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). ولكن شتان بين هذا الاكتشاف والاكتشاف الأول الذى أطلق العنان لشهوة الدم. لأن شهريار هذه المرة لا يخون به الجسد كما خانت زوجته الأولى، ولكنها وقد أحلصت له بجسدها وأنسلته ثلاثة ذكور، قد منعت عنه قلبها، فكرست إحساسه بالذنب ولم تصفع عنه. وتعتمد الرواية توقيت هذه المصارحة بعد آخر قصصها وهى قصة السندباد، أو بالأحرى قصصه. فبعد استماعه إلى دروس السندباد وحكاياته العجيبة التى يصفها بأنها مثل حكايات شهريار، فتعترف له شهريار بأن الحكايات جميعها تصدر عن منبع واحد، حكاياتها وحكايات السندباد، يصارح شهريار زوجته بضجره، وبأن الماضى لا يزال يؤرقه:

«أوشكت أن أضجر من كل شئ».

فقالت بإشفاق:

«الحكيم لا يضجر يا مولاي».

فتساءل بامتعاض:

«أنا؟! الحكمة مطلب عسير، إنها لا نورث

كما يورث العرش».

«المدينة اليوم تنعم بحكمك الصالح».

«والماضى يا شهريار؟»

حكايات من النوع الذى يعتمد بلورة أمثولات قصيدة مقروبة، ولا يمكن أن ترقى إلى مستوى الحكايات الشهرزادية، ولكن نعهد رواية تجيب محفوظ المساواة بينها وبين حكايات شهرزاد له دلالة، خاصة لأن الرواية تجعل شهرزاد تعترف بأن جميع الحكايات، «تصدر عن منبع واحد يا مولاي»^(١٣٨)، بما يوحي بأن حكاياتها لا تتميز عن حكايات غيرها من العامة، وبما يحيلنا إلى المنبع الأصلي الذى تصدر عنه المعرفة الدينية منها واللدنية فى النص وهو الشيخ البلخي/الرجل.

ويتمتع هذا الحوار الدال أن يكشف لنا عن أن شهرزاد تمارس النفاق مع زوجها افتاء لشراء، كأنه بذلك ينفي عنها نقبتها فى تربتها له. كما يتيح الفرصة لشهرزاد فى الوقت نفسه ليهيمن على تفوقه عليها. لأن نفاقها لا ينطلي عليه، فهو يعرف أن الحكمة مطلب صعب، وشتان بين أن يصفك من بخشاك بالحكمة، وبين أن ترقى مجازها المسير. بل إنه يكشف فى هذا الحوار عن أنه قد ارتقى درجات فى معراج الحكمة ذلك، عندما أدرك أنها لا توثق كما يوثق العرش، وأنها تقتضيه المغر عند المقدرة. لذلك يشعر شهرزاد حقيقة بالقلق، ويملك جسارة مواجهة الحقيقة وحده، لأنه لا يعترف بحسب بقله للفتيات البرقيات، وإنما يندمه على قتل الأفذاذ من أهل الرأي، ويقدِّره على كشف خداع شهرزاد، ومعرفة حقيقة موقفها منه طوال الوقت. وكان طبيعياً أن تشعر شهرزاد بأنها تعرت من رداء نفاقها وكذبها، وهو لا يكفى بمصارعحتها بأنه يعرف حقيقة موقفها، ولكنه يسمو عليها فى هذا الجبال لأنه يقرن المعرفة بالصفح، وهى التى لم تصفح عنه أبداً، ولا غفرت له ما فعله بنات جنسها. ويواصل شهرزاد الكشف عن تفوقه من حيث هو رجل على شهرزاد فى هذا الحوار عندما ينفي عن نفسه الحكمة، ولكن تصرفاته تبنى بحكمته، فالحكمة الحق لا تصفح عن نفسها فى

- التوبة الصادقة تمنح الماضى.
- وإن حفل بقتل الفتيات البرقيات والأفذاذ.
من أهل الرأي؟
فقالت بصوت متهدج:
- التوبة الصادقة ...
ولكنه قاطعها:
- لا تخارلى خداعى يا شهرزاد.
- ولكنى يا مولاي أقول الحق.
فقال بخشونة وحزم:

- الحق أن جسمك مقبل وقلبك نافر.
فرعت كأنما تعرت فى الظلام، هفت
محتجة:
- مولاي!
- لست حكيمًا، ولكنى لست أحمق أيضاً.
طالما لمست احتقارك ونفورك.
تعرفت نبراتها وهى تقول:
- علم الله ..
لكنه قاطعها:
- لا تكذبي ولا تخافى، لقد عاشرت رجلاً غارقاً فى دماء الشهداء^(١٣٩).

فى هذا الحوار الذى تبدأ به (ليالى ألف ليلة) نهاية القصة الإطار فيها، نتعرف آليات عملية إعادة السلطة للرجل. ويبدأ هذا الحوار عمداً بعد مساواة حكايات شهرزاد بحكايات السندباد الذى كان حملاً فقيراً جاهلاً من العامة حسب نص الرواية، ذهب هو الآخر ليتلقى بعض الدروس على يد الشيخ البلخي، ولكنه قنع «بمبادئ القراءة والدين شأن الكثيرين»^(١٣٧)، وعمل حملاً حتى قرر السفر وعاد بعده بالمال والحكايات. فالنص يحرص على وضع حكايات السندباد، وهى

الأقوال وإنما تتجسد في الأفعال. وهاهو شهریار يكشف لنا بأثر رجعي عن نبل موقفه إزاء معرفته لحقيقة مشاعر شهرزاد وهي التي حرصت على مداراتها، ولكنه أدرك نفورها منه واحتقارها له، ومع هذا أبقى عليها وقد كان باستطاعته الإطاحة بها. ويكشف شهریار لنا ولشهرزاد نفسها عن سر إبقائه عليها فنزاد له إجلالا:

«أندرين لم أبقيت عليك قريبا مني ؟ لأنني وجدت في نفورك عذابا متواصلًا أستحقه، أما ما يحزنني فهو أنني أومن بأنني أستحق جزاءً أشد.

فلم تتمالك أن يكت، فقال بركة:

« إنك يا شهرزاد، فالبكاء أفضل من الكذب. هتفت:

« لا أستطيع أن أثقل في نعمتك بعد الليلة..

فقال محتجا:

« القصر قصرك، وقصر ابنك الذي سيحكم المدينة غدا. أنا الذي يجب أن أذهب حاملا ماضي الدامي.

« مولاي!

« على مدى عشر سنوات عشت ممزقا بين الإغراء والواجب، أذكرك وأتأسى، أتأدب وأفجر، أمضي وأندم، أتقدم وأأخر، أتعذب في جميع الأحوال. أن لي أن أصلي إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة ...

قالت بنبرة اعترافية:

« إنك تبذلني، وقلبي يتفتح لك.

فقال بصرامة:

« لم أعد أبحث عن قلوب البشر.

« إنه قضاء معاكس بعث بنا.

« علينا أن نرضى بما قدر لنا.

فقالت بمرارة:

« مكاني الطبيعي هو ظلك» (١٣٩).

يكشف لنا هذا الحوار عن أن شهریار قد ارتقى فعلا في مدارج الحكمة، فقد أبقى على شهرزاد أداة لتعذيبه، وأنه وقد أدرك نقل ذنوبه أراد التكفير عنها، وتحمل مسؤوليته كاملة. ولذلك، فما أن تبكى شهرزاد حتى يهتف بها: ابك، فالبكاء أفضل من الكذب وأبيل. وقد عاش هو ألم الصديق مع النفس طوال السنوات العشر الماضية، وهي في مستوى من مستويات النفس في الرواية سنوات البحث عبر الحكايات وبالحكايات. وهي هنا خببرات حياته التي تعرفنا في حكايات النص بعض جوانبها، عن النفس وعن اليقين. وها هي ثمار اليقين العسير المثال تبدأ في التساقط في يديه فبنصت لنداء الحكمة ولا يجد مناصا من التخلي عن عرض السلطة، فهذا التخلي يحقق انتقامه من شهرزاد كما حققت هي انتقامها منه. لكن الفرق الجوهرى بين الانتقامين أن انتقام شهرزاد كان مرهونا بشهریار. أما انتقام شهریار، فإنه يتم بالرغم من شهرزاد، ويرفض قلبها بعدما تفتح له.

وهي تدرك فداحة هذا الانتقام فتصرخ ملتاعة: «إنك تبذلني وقلبي يتفتح لك»، فيرد عليها بصرامة بأنه لم يعد يبحث عن قلوب البشر، فقد تجاوز بارتقائه في معراج الحكمة مراتب البشر العاديين واقترب من جوهر الإنسان الصافي. لكن شهرزاد لا تدرك هذا التغير الجوهرى الذى انتابه، فتتوسل إليه بأن مكانها الطبيعي هو ظله، بعد أن بقيت في موقف البشر العاديين الذين نملوهم المرارة والرغبة في الانتقام والكراهية. ولذلك، كان رد شهریار عليها: «السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهلية، أما

لأن الرجل هو مصدر كل السلطات في هذا القصر
الرسمي، بينما كانت المرأة هي مصدرها في قص (ألف
ليلة وليلة) الشعبي.

الإنسان فعله أن يحدد خلاصه^(١٩٠). ويهجر شهرار
العرش والجاه بحثاً عن هذا الخلاص الفردي للإنسان،
ليؤكد بهذا الهجران ارتفاع الرجل فوق كل سلطان،

هوامش وإشارات

- (١) راجع Perial Ghazoul, "Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights," Arab Studies Quarterly, Vol. 5, No. 1, Win-ter 1983, pp. 13-21.
- (٢) الباشاكانترا أو الأسفار الهندية الخمسة هو الكتاب القصصي الهندي الذي أخذ عنه عبدالله بن المقفع ترجمته العربية المعروفة باسم كليله ودمعة.
- (٣) راجع فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٧.
- (٤) المرجع نفسه، ص ١٧، ١٩.
- (٥) المرجع نفسه، ص ٢٩.
- (٦) يفرق عدد من الدارسين المحدثين للنظرية النقدية النسائية بين طبيعة الرغبة الذكرية، وهي التي تتحكم بدورها في بنية العلاقات بين الذكور، وطبيعة الرغبة الأنثوية التي تصوغ رؤية نسائية للعالم وللعلاقات بين الجنسين. فبينما تعتمد الرغبة الذكرية، والفكر الأبوئ كلة، على الصراع باعتبارها أساساً لبنية العلاقات الإنسانية، تعتمد الرغبة النسائية على التكامل والتضاد، وتخلو إلى حد كبير من الصراع. للمزيد من التفاصيل حول هذا الأمر راجع نقد نوبل موى لنظرية الرغبة الذكرية المقلدة عند ريتيه جيروني في Toril Moi, "The Missing Mother: The Oedipal Rivalries of René Girard", *Discritics*, Vol. 12, Summer 1982, p. 21-31 ودراسة ساره كوفمان: Sarah Kofman, "The Narcissistic Woman: Freud and Girard", *Discritics*, Vol. 10, Sep-tember 1982, pp. 37-49.
- (٧) راجع E. M. Porter, *Aspects of the Novel* (London, Penguin Books, 1972).
- (٨) فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٤.
- (٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٠) راجع Kathryn Hume, *Fantasy and Mimicry: Responses to Reality in Western Literature* (London, Methuen, 1984), p. 164.
- (١١) راجع في هذا المجال دراسة فريال غزول عن الجدل بين الإطار وعدد من القصص الأساسية في (ألف ليلة وليلة) في كتابها Perial Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo, National Commission for UNESCO, 1980).
- (١٢) ألف ليلة وليلة، الجزء الرابع، طبعة مكتبة صبيح (القاهرة) وهذه هي الطبعة التي تأخذ عنها في هذه الدراسة، ص ٣١٧.
- (١٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٨) نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، (القاهرة، مكتبة مصر ١٩٨٢).
- (١٩) جبرائيل جبرا وعبدالرحمن منيف، عالم بلاعراق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، فيها نوع من التناص مع ألف ليلة وليلة ومع القصر المسحور التي كتبها طه حسين مع توفيق الحكيم.
- (٢٠) بدر الدين: إهداء كتابه حسب كرم الدين وملوكه الحيات، القاهرة، منشورات أصنفاء الكتاب، ١٩٩٠، وهي الكتاب الثاني من وراء الكهولة الذي صدر كتابه الأول بعنوان أقسام وهزائم. وليندر الدين بالإضافة إلى ذلك عمل سردي آخر يقيم حواراً تناسلياً الشق مع ألف ليلة وليلة وهو من الجارية تودة.
- (٢١) تسخير ليلانة بدر في روايتها حين المرأة، للنار البيضاء، دار رويال للنشر، ١٩٩١ دور شهزاد التي تروي لرحطها المعكبات، وتسر به حواراً مخصصاً مع النساء الفلسطينية الفاجعة في تل الزعتر.
- (٢٢) قدمت فريال غزول، وهي من أكثر نقاد جيلنا اهتماماً بهذا النص الكبير، دراسة شيقة في هذا المجال عن تأثير ألف ليلة وليلة على مسرحية ويليام شكسبير *"The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: The Sleeper Awakened and The Taming of the Shrew"* رويال الصخرة، راجع: *The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography* (Cambridge, Mass, Dar Mahjar, 1983), pp. 58-70. كما قدمت كذلك دراسة أخرى عن تأثيرها على الكتاب الأرجنتيني الكبير غورجي ليريس *Diogenes and the Other: Arabian Tales in North American and South American Literature* Paris, ICLA Con-

1983, gress. وهناك بالإضافة إلى ذلك كتاب محسن جاسم الموسوي، الوفرع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

- (٢٣) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص ٤.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٨. هذه هي بداية القصة الأولى في ألف ليلة وليلة وهي أيضا الجملة التي يبدأ بها السرد في كل ليلة من الليالي.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ٥.
- (٢٦) غيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، ص ٥.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٩.
- (٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٧.
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٨.
- (٣١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٣) ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص ٢.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٥.
- (٣٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٣.
- (٣٧) غيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، ص ٩.
- (٣٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٣٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٠) المرجع السابق، ص ١٠.
- (٤١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (٤٣) من زلال المنق إلى أولاد حارتها ومن حكايات حارتها حتى الحرافيش.
- (٤٤) ليالي ألف ليلة، ص ١١.
- (٤٥) راجع: Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983), pp. 3-12. وتقيم باربرا جونسون بنية هذا الاختلاف على دراستها لكتاب رولان بارت الميم 3/Z.
- (٤٦) ليالي ألف ليلة، ص ٩٦.
- (٤٧) المرجع نفسه، ص ١١٥.
- (٤٨) المرجع نفسه، ص ١١٦.
- (٤٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.
- (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٨٤.
- (٥١) المرجع نفسه، ص ١١.
- (٥٢) Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), Eric Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton, Princeton University Press, 1976), Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London, Methuen, Kathryn Hume 1981) في المرجع المشار إليه أعلاه.
- (٥٣) 147, p. Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, trans. Richard Howard (New York, Grove Press, 1965), وقد نشر هذا المقطع في كتاب Kathryn Hume المشار إليه سابقا ص ٥.
- (٥٤) Kathryn Hume, *Fantasy and Mimicry: Responses to Reality in Western Literature*, p. 11.
- (٥٥) كما هو الحال عند Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* (Paris, Presses Universitaires de France, 1960).
- (٥٦) أو عند Brian Ansbary, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington, University of Indiana Press, 1980).
- (٥٦) كما هو الحال عند W. R. Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (Urbana, University of Illinois Press, 1982).
- (٥٧) كما هو الحال عند Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton, Princeton University Press, 1976).
- (٥٨) راجع: Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), pp. 25-32.

- (٥٩) Tsvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, pp. 33-34. راجع
- (٦٠) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press, 1973) راجع كتابه
- (٦١) Agam, *Towards a Theory of Revisionism* (Oxford, Oxford University Press, 1982)
- (٦٢) Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of subversion*, (London, Methuen, 1981), pp. 3-4.
- (٦٣) للمزيد من التفاصيل، راجع المرجع السابق، ص ٢٦.
- (٦٤) جيب مطرود، ليالي ألف ليلة، ص ١٥.
- (٦٥) راجع، المرجع السابق، ص ٢١٩.
- (٦٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.
- (٦٧) المرجع نفسه، ص ١٦٠-١٥.
- (٦٨) المرجع نفسه، ص ٣٤.
- (٦٩) وهي من حكايات ليلة القدر، راجع ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ص ١٦-١٥.
- (٧٠) جيب مطرود، ليالي ألف ليلة، ص ٤٠.
- (٧١) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (٧٢) المرجع نفسه، ص ٥١.
- (٧٣) المرجع نفسه، ص ٥٣.
- (٧٤) المرجع نفسه، ص ٣٩-٣٧.
- (٧٥) المرجع نفسه، ص ٨٧-٨٦.
- (٧٦) المرجع نفسه، ص ١٠٥.
- (٧٧) المرجع نفسه، ص ٢٠٦-٢٠٥.
- (٧٨) المرجع نفسه، ص ١٥٥-١٥٤.
- (٧٩) المرجع نفسه، ص ١٥٢.
- (٨٠) المرجع نفسه، ص ١٦٦.
- (٨١) المرجع نفسه، ص ١٨٥.
- (٨٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.
- (٨٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٧.
- (٨٤) المرجع نفسه، ص ٢١١.
- (٨٥) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.
- (٨٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٠-٢٤١.
- (٨٧) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.
- (٨٨) المرجع نفسه، ص ٢٤٣.
- (٨٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (٩٠) المرجع نفسه، ص ١٥٥.
- (٩١) المرجع نفسه، ص ٦٤.
- (٩٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.
- (٩٣) المرجع نفسه، ص ٣٤.
- (٩٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (٩٥) المرجع نفسه، ص ٣٨-٣٧.
- (٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٩.
- (٩٧) المرجع نفسه، ص ٥٣.
- (٩٨) المرجع نفسه، ص ٥٧.
- (٩٩) المرجع نفسه، ص ٦٠.
- (١٠٠) المرجع نفسه، ص ٤٧.
- (١٠١) المرجع نفسه، ص ٦٧.

- (١٠٢) المرجع نفسه، ص ٦٨.
 (١٠٣) المرجع نفسه، ص ٨٧.
 (١٠٤) ليلى ألف ليلة وليلة، ج ١، ص ٨٤-٨٤.
 (١٠٥) ليلى ألف ليلة، ص ١٥٢.
 (١٠٦) المرجع نفسه، ص ٦٤.
 (١٠٧) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
 (١٠٨) المرجع نفسه، ص ١١٠.
 (١٠٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.
 (١١٠) المرجع نفسه، ص ١٢٤.
 (١١١) المرجع نفسه، ص ١٥١.
 (١١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٢.
 (١١٣) المرجع نفسه، ص ١٥٦.
 (١١٤) المرجع نفسه، ص ١٥٩.
 (١١٥) المرجع نفسه، ص ١٦٥.
 (١١٦) المرجع نفسه، ص ١٦٩.
 (١١٧) المرجع نفسه، ص ١٧٠-١٧١.
 (١١٨) المرجع نفسه، ص ١٧٢.
 (١١٩) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
 (١٢٠) المرجع نفسه، ص ١٨١.
 (١٢١) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.
 (١٢٢) المرجع نفسه، ص ١٨٦.
 (١٢٣) المرجع نفسه، ص ١٩٧.
 (١٢٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
 (١٢٥) المرجع نفسه، ص ٢١٢.
 (١٢٦) المرجع نفسه، ص ٣٦.
 (١٢٧) المرجع نفسه، ص ٢٣٤.
 (١٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.
 (١٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.
 (١٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٨.
 (١٣١) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.
 (١٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.
 (١٣٣) المرجع نفسه، ص ٢٥١.
 (١٣٤) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.
 (١٣٥) المرجع نفسه، ص ٢٥٨.
 (١٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
 (١٣٧) المرجع نفسه، ص ١٣.
 (١٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
 (١٣٩) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ و ٢٥٦.
 (١٤٠) المرجع نفسه، ص ٢٥٦.



الإبحار

فى لىالى سندباد الالىب الشعبى
فاروق خورشيد..!

إبراهيم حلمى*

أر قليل لو جاءت كلماته - ذات يوم - على لسان فاروق
خورشيد نفسه..!

فعالم فاروق خورشيد معمار راسخ من الكلمات.
هذا المعمار الذى يحمل من معان اغترفها من طابع
التحدى وطابع الثبات اللذين لا يهزهما هزيف الرمهير
الرياح، ولا يزحزحهما لطم متوال للأمواج..!

إنه عالم ذو حس «سندبادى» خاص، لا يستطيع
أن يشق طريقه إلا مجداف أرجل هنا وهناك، وضرب
وجه الماء بقوة، وواجه الأخطار، واحتبس الأنفاس عند
الضييق، وعند الشدة، وعند انعطافات سبل الحياة، من
سبل مرغوبة مستهواة إلى سبل غير مرغوبة مزهود فيها.
لكن المجداف لا يفتر عن الإبحار بقوة، ينتقل من جزيرة
إلى جزيرة، ومن فوق ظهر أخطار مجهولة عاتمة يقفز
ليتمنم أخطاراً جديدة مستغلفة غائمة، لا يبالى بشراسة

فى مفتتح القصة القصيرة المعنونة باسم «تساقط
الكلمات»، فى المجموعة القصصية (جبال السأم) لفاروق
خورشيد، يقول بطل هذه القصة:

«شيدت عالمى على دنيا من الكلمات.
كلمة إلى جوار كلمة وتتخلق جملة، وجملة
إلى جوار جملة وتتخلق فقرة، وفقرة إلى جوار
فقرة ويبنى حوار أحنى به من عصف الريح
وعصف العاصفة.. والريح دائماً يحسطنى،
والعاصفة دائماً تصرخ حولى صراخها
المستمر»^(١).

هذا الاستهلال القصصى الذى كتب ضمن
«مؤولوج» طويل لبطل القصة، لن يختلف فى كثير

* صدر بالمجلس الأعلى للثقافة - مطبع بالتلفزيون.

الأنواء من أجل الوصول إلى لحظة الاكتشاف للمجهول، قبل أن يطأ القدم يابس الشيطان، فتبتدد ساعته كل عتاءات المغامرة، وكل مرارة السعى الدعوى المتعطش إلى حلالة بر الأمان..!

وعلى كثرة ما أبحر سندباد الأدب الشعبي فاروق خورشيد مستلهما، ومبدعا، وشارحا، ومفسرا لكثير من عيون مآثوراتنا الشعبية العربية، فنحصر نطاق هذه الدراسة النقدية في ثلاثة نماذج من نتاجه الأدبي. هذه النماذج الأدبية جاء نبعا الفياض مستقى من ليالي (ألف ليلة وليلة)، وهى جميعها ذات أغراض مختلفة وفق اختلاف الجمهور الملقية لها، وكذلك وفق القالب الأدبي الذى نصب وتشكل فيه عصارات فكره وذوق وجداته، سواء أكان ذلك قصصا يطالع فيها من يطالع استلهاها قصصيا، أو مشاهد مسرحية متولدة من رحم حكايات (ألف ليلة وليلة) المعطاء. هذه النماذج من أعمال فاروق خورشيد الأدبية هى:

١ - (الأميرة ذات الشعور والمارد).

٢ - (الجنى والكلب المسور).

٣ - (حبظلم بظاظا).

وإذا كان فاروق خورشيد قد كتب من قبل عملين أدبيين آخرين دارا حول شخصية «على الزبيق المصرى»، وهى إحدى شخصيات (ألف ليلة وليلة) وكذلك السيرة الشعبية الشهيرة، فإن استلهاهم شخصية «الزبيق» فى قصتي فاروق خورشيد «على الزبيق» و«ملاعب على الزبيق» كان من السيرة الشعبية وحدها دون سواها وليس من حكايات (الليالى)، وبالتالي فإن ذلك الأمر بخرجهما عن نطاق استلهاهم فاروق خورشيد حكايات (الليالى) نفسها.

أولا: ليالى دنيازاد تنافس ليالى شهرزاد..!

عندما كنا صغارا، كنا نرى شخصية السندباد البحرى يحمل فوق ظهره «بقجة» هى من لوازم السفر

والترحال عبر البحار السبعة والأسفار السبعة، من خلال رسوم من يستلهمون أسفاره وحكاياته المثيرة التى كانت تزورها شهرزاد حكاية (الليالى) كل ليلة.

أما فى استلهاهم فاروق خورشيد حكايات (الليالى) للأطفال، نجدد يحمل عدسة مكبرة يرى بها شخصية جديدة لم يقف عندها غيره بالتأمل المشمهل. إنها شخصية «دنيازاد»، تلك الطفلة الصغيرة أخت «شهرزاد» التى أتى بها حكاية (الليالى) فى بداية حكاياته، ثم نسبها فى خضم صراعات البشر والحيوانات والطيور والجن وسائر أنواع المتصارعين داخل الحكايات.

إن «دنيازاد» دنيا من الفضول و التساؤل والاستفسار والبحث عن المعانى المستخلقة على إدراك الطفولة، التى تسعى فى شغل إلى فهم كل ما يحيط بعالم الأطفال من مفردات ومفاهيم وقيم ومثل ودروس وعبر تنتثر هنا وهناك بين السطور والصفحات. «ودنيازاد» فى إنتاج فاروق خورشيد القصصى ذات حضور قوى من حيث هى طفلة، الأمر الذى يجعل الطفل، أى طفل، يقبل على هذا العمل مستمتعا بذلك النوع من الاستلهاهم القصصى، لأنه يجد نفسه كائنا مهما. هذا الكائن تتمحور حوله الوقائع والأحداث، لا مجرد متلق لها ومقحما لاجترار الليالى اجتراراً..!

من هنا نستطيع ليالى «دنيازاد» أن تنافس بجدارة ليالى «شهرزاد»، إن لم تكن عند الأطفال محبة وأثيرة.

البناء القصصى فى الأميرة ذات الشعور والمارد:

يأخذ البناء القصصى فى قصة «الأميرة ذات الشعور والمارد» طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليالى)، فالحكاية هى حكاية الليالى «شهرزاد» نفسها، والمستمع إلى حكاياتها «شهرزاد» هو «شهرزاد»

البهجة والفرح تملأ جنبات القصر، ويصدمه ذلك الحوار الذي دار بين الوصيفة والملكة التي طلفت تتحملل من تكبيل حرمتها داخل القصر، بالرغم من النعم والمأكولات وأطيب الملابس وأفخر المجوهرات التي تملأ القصر، حيث يقول فاروق خورشيد على لسان الملكة الرافضة النعم المادية والحسية مقارنة بما يفعله بها سيدها الملك وولي نعمتها:

«قالت الملكة: ولكنه يحرم علينا كل منع الحياة. فأنا وأنا الملكة سجينتا هذا القصر لا أرى شيئاً ولا أسمع شيئاً، ولا أحيى إلا له وحده.. لا القصر بهم ولا النعم من المأكولات والمشروبات والجواهر لها قيمة عندي، أنا أسيرة هنا، عبدة، جارية. قالت الوصيفة محتجة: ولكنك الملكة. قالت الملكة: ولكني أقل من أية واحدة منكن، فأنا وحدي التي عليها دائماً أن تمثل دور الزوجة المحبة، وأنا أكرهه، أكرهه، أكرهه»^(٢٣).

إن الملكة الخائنة عند فاروق خورشيد من وجهة نظر الملك (شاه زمان)، هي الكارثة الحياة معه، فهي تعيش بوجهين مع زوجها الملك، وليست الخائنة له في فراشه مع عبد أسود وفق رؤية حكاها (الليالي). وعند هذا الحد نلمح فائدة مصفاة فاروق خورشيد في استبعاد ما لا يجوز أن يروى للأطفال من مواقف قد تدمر ولا تبنى في شخصية الطفل اللينة، التي لا تختمل ما يحتمله عالم الكبار من مواقف مأساوية خشنة، تصدم عالم الطفولة المفتوح والمقبل على الدنيا ومباهجها.

وفي هذا العالم الطفولي، يبحر فاروق خورشيد في خضم الأفكار الفلسفية ويبسطها في ذهن الأطفال. ففي قصة «الأميرة ذات الشعور» تتعجب دنيا زاد من هروب الملكين من ملكهما بعد أن واجها المشكلة نفسها كلاهما. يقول فاروق خورشيد طارحاً مشكلة الهروب من مواجهة المشاكل ومراوحتها:

حكايات (ألف ليلة وليلة) نفسه، مضافاً إليهما الطفلة «دنيا زاد» صاحبة الفضول النهم إلى المعرفة والتساؤل المفضي إلى الفهم. وعلى الرغم من ذلك، فإن إبداع فاروق خورشيد له بناء خاص يتفرد به بمبدأ عن حكايات (الليالي) ذاتها.

لقد اختار فاروق خورشيد بداية قصته من محيط مضطرب زاخر بالأمواج المتلاطمة والعياب، ومع ذلك سار بقاره في سلامة وهدوء أمام أنظار جمهوره من الأطفال كأنما يسير ويبحر به في جدول ورفاق..!

لقد اختار أن يبدأ قصته بحكاية الملك شاه زمان. وحكاية هذا الملك كما تروى حكايات (الليالي) تبنى على الصدفة. فلولا الصدفة ما كان لهذا الملك أن يكتشف فجأة أثناء رحلته لزيارة أخيه الأكبر أنه نسي حاجة، وعند عودته إلى قصره اكتشف مصيبة الخيانة الزوجية؛ فيها هي الزوجة يجدها في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، ونصف الحكاية رد فعل هذا الملك قائلة:

«فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سل سيفه، وضرب الاثنين! فقتلها في الفراش»^(٢٤).

ومشكلة هذه اللقطة الفنية أنها شائكة ودامية، ولا تختملها البراءة الطفولية التي لم تتفتح بعد على سوءات الكبار. فكيف إذن عبر فاروق خورشيد هذا المتعطف الأخلاقي المدمر أمام أعين الصغار؟

إن عودة «شاه زمان» عند فاروق خورشيد لم تكن لشيء نسيه فجأة، وإنما عاد لأنه أوحشته زوجه الملكة، فأراد أن يتزود منها بنظرة وداع ويعود إلى القافلة قبل الصباح، غير أن الملك «شاه زمان» فوجيء بمظاهر

«قال (شهريار): لا مهرب لإنسان أو ملك من إرادة الله وأمره. قالت (دنيازاد): لم أفهم يا عم. تنهد (شهريار) وهو ينظر في عيني (دنيازاد) البرهقتين المتسائلتين وقال: يا ابنتي الصغيرة، هل تستطيعين الطيران في السماء أو الغوص في الماء والحياة مع الأسماك؟ قالت (دنيازاد): لا يا عم. قال (شهريار): فهكنا خلقك الله. أن تعيش فوق الأرض الثابتة التي تتحركين فوقها بقدميك. قالت: (دنيازاد): صحيح يا عم. قال (شهريار): فنحن نقبل ما تأتي بها الأقدار، ولكننا نحاول أن نهرب منها، ولكن قدرتنا محدودة، فنحن مهما فعلنا بقدراتنا المحدودة لا مهرب لنا منها أبداً»^(٤٤).

وعندما يتعرض فاروق خورشيد في إبداعه لظهور إحدى الشخصيات المحورية في القصة من الجن، يتوقف عند مفهوم الجن أمام عقول الصغار ملقياً ببقعة ضوء في نسجه القصصي على عالم الجن؛ حيث تمثل أفكار الصغار بتصورات مشوهة عن هذا العالم الغريب. غير أن فاروق خورشيد يسطر للأطفال الصورة قائلا على لسان شهرياد وواضعا بعض الحقائق أمامهم:

«الجن مخلوق من مخلوقات الله ولكننا الآن لا نراه. وفي الزمن القديم قبل نزول القرآن الكريم على رسول الله سيدنا (محمد) عليه الصلاة والسلام كان الجن والشياطين يملؤون الدنيا سماءها وأرضها ولكن رحمة الله بالناس بعد نزول الإسلام حجب الجن عن الناس»^(٤٥).

هذه الفقرة من أميز فقرات قصة «الأميرة ذات الشعور والماردة»، وذلك لما لها من هدف تعليمي لأذهان الأطفال، فضلا عما تؤكد من معنى مهم ينبغي ظهور الجن للبشر بعد الإسلام، فغالبا ما تنتشر بين الأطفال

مسألة رؤية أحدهم عفريتاً أو جنياً، مما يزعزع الاطمئنان في نفوس الأطفال، ويبحث فيها قلقاً واضطراباً وخوفاً دائماً من الأماكن المنعزلة أو التي يحيط بها لغيث من الظلام الحالك، أو حتى دون ذلك بكثير من غبشات الظلام. وللمرة الثانية يستطيع فاروق خورشيد أن يتجنب دوامة من دوامات الأدب الشعبي إذا ما سبغ فيها طفل من الأطفال، وهي دوامة الجنس وممارسته في إحدى حكاياته في (البالي).

ففرار الملكين من مشكلتهما جعلهما يقابلان صبية حملها جنى في علبه، وراح الجنى يغط في نوم عميق، عندئذ - كما نقول حكاية (البالي):

«قالت: ارضعا رصعا عنيفاً وإلا أنبه عليكما العفريت. فمن خوفهما قال الملك (شهريار) لأخيه الملك (شاه زمان): يا أخى افعل ما أمرتك به. فقال: لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى. وأخذاً يتغامزان على نكاحها. فقالت لهما ما أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به»^(٤٦).

أما هذا الموقف في إبداع فاروق خورشيد فإنه يختلف تماماً، وإن كان لا يفقده عنصر توتر الموقف نفسه. فبدلاً من فعل الرصع أو الممارسة الجنسية، يستبدل فاروق خورشيد به موقف طلب الفتاة منهما أن يقوموا بتسريح شعرها وتغييرها وعقصة بخانميهما. لكن فاروق خورشيد يرفض بشر هذه اللفظة الفنية لما فيها من ثراء جعله يناقش قضية حرية المرأة وتكبلها بقيود مما نسمعه في هذه الأيام بصرخات محمومة تزد من المجتمع أن يترد إلى عصر مشربيات الحرير...!

فالفتاة تطلب من الجنى حرمتها ولا تريد كنوزه المخبوءة في المغارات والجبال والكهوف والبحار والمحيطات،

وكذلك الطيور والنمل وكل شيء حتى لكل
حتى لفته. أما أنت فلن تفهمي هذه اللغة^(٨).

ومن خلال عنوان قصة «الدب والكلب» يطرح
فاروق خورشيد قضية الفضول والمعرفة وحدودهما عند
الإنسان. ففي حكايات (البالي) نلمح نموذجا للمرأة
الفضولية التي لا يهمها أن تضحي بحياتها زوجها في
مقابل معرفة سر باح به الحيوان وعرفه الزوج، وهو
المضمون ذاته الذي حرص على إبرازه فاروق خورشيد في
إبداعه القصصى للأطفال.

لكن لئلا يخذل فاروق خورشيد جذوة المعرفة
والتساؤل عند الأطفال، فقد حرص على أن يضع حدودا
فاصلة بين الفضول وحب المعرفة رابطا بين الهدف
الذي ترمى إليه شهرزاد بالزواج من شهریار ومعرفة عن
قرب، وفضول النساء ممثلا في الزوج التي في قصة
«الثور والحمار» فيقول فاروق خورشيد على لسان
شهرزاد موضحا:

«ما أريده هو أن أتمكن من معرفة الملك عن
قرب، فهو لا يفعل هذه الفعال لشر تأصل فيه،
وإنما ظنى أنه يحس بالوحدة والملل، وظنى أنه
فقد ثقته في الناس جميعا، عسى أن أتمكن من
القضاء على الوحدة والملل بما لدى من ذعيرة
كبيرة من الحكايات والبر، وعسى أن أعيد ثقته
في الناس حين أفتح له باب الحكايات ليدخل
إليه في حجرته كل الناس في كل المصور
والأزمان، وهم في كل أحوالهم من فرح وسرور،
ومن ثقة وغدر، ومن شجاعة وجبن، فيقبل
الناس كما هم بقوتهم وضعفهم، بنباتهم
وخسنتهم، بجرائهم وتخاذلهم، بحبهم
وكرهيتهم»^(٩).

وهي نموذج برمد فاروق خورشيد أن يؤكد في قصته:
حبث بقول على لسان الفتاة التي تخاطب الجنى
مختلفها مطالبة:

«حرثي، وأن يكون أمرى يدي، فهذا عندي
أعلى من كل كنوز المسالم، وأروع عندي من
كل السلطة والقوة والجاه... أنا أطيعك لأننى لا
أقوى على مخالفتك، ولكنى لا أحبك ولن
أحبك وأنت سجانى وأمرى»^(١٠).

وكما نفتح حكايات (ألف ليلة وليلة) على
حكايات فرعية بأخذ إبداع فاروق خورشيد في الانفتاح
على حكايتين هما «الحمار والثور» و«الدب والكلب»
الترتين بالأحداث والمواقف. إن طرح فاروق خورشيد
في قصته حكايتين من حكايات الحيوان أمام الأطفال
يفتح مجالا غصبا عن طريق بطله الطفلة دنيازاد إلى
حقيقة لغة الحيوان، هل هي لغة قائمة ولها مفرداتها أم
أنها مجرد خيال في خيال، وهو أمر يشغل كثيرا ذهن
الأطفال. هنا يفسر فاروق خورشيد هذه المسألة للأطفال
على لسان الملك شهریار قائلا:

«الحيوانات والطيور يا دنيازاد لا تتكلم لغة
الإنسان، فلإنسان لفته، ولكل حيوان أو طير لفته
التي يتحدث بها بينه وبين أمثاله من الحيوانات
والطيور. قالت دنيازاد في حيرة: ولكنى لا
أسمعها تتكلم، فظنى بسبب ثمره والكلب صخر
بنبح، ولكنى لم أسمعها أبدا يتكلمان. عاد
شهریار بضحك من كل قلبه وهو يقول في رقة:
القط تعرف ما تقوله القطط الأخرى، كما
تعرفين أنت ما تقوله شهرزاد، ولو القطعة بسبب
في مكانك، ما فهمت كلام شهرزاد، ولكن
كل القطط تقول لبعضها عن مكان الطعام
وتخبر من الخطر وتذر بعضها حين يقترب منها،

رسم الشخصيات المحورية في قصة الأميرة ذات
الشعور:

الشخصيات الرئيسية للحكى في هذه القصة ثلاث
هم شهرزاد ودينازاد وشهریار الملك وإن اختلف دور كل
منهم في دفع نبض الحكى ذاته في عسوق وشرايين
القصة.

أما شخصيات الأحداث فمتعددة داخل القصة التي
تتفرع إلى قصص متشعبة كثيرة.

ويمكننا أن نقف عند تحديد ملامح شخصيات
القصة على النحو الآتي:

أ - شخصية شهرزاد:

تحدد ملامح شخصية شهرزاد في إيمانها بالحب
والحنان، وإن كانت دائمة الخوف من بطش الملك
شهریار وقتلها. وهى كالتببية النفسانية تضع يدها على
موطن عقدة الملك شهریار، ولكنها تتصرف معه بحكمة
بالغة، نظراً لثقافتها الحالية. وتعد شخصية شهرزاد معادلة
موضوعية لكل النساء البهيمات في القصة.

ب - شخصية دينازاد:

هى طفلة شغوفة بالحكايات، وحادة الذكاء،
وتحاول أن تفهم عالم الكبار وإن كانت تستنكر في هذا
العالم الظاهر، وعدم الصدق. وتتصرف شخصية دينازاد
بمنزلة الطفولة وصدقها النقي، وتعتبر عملاً يجيش
بداخلها من مشاعر بغير موانع أو عوائق، وهى فى
جملتها تمثل الطفولة الحقة.

ج - شخصية شهریار:

يحمل شهریار ملامح الشخصية نفسها التي
حملها في حكايات (الليالى)، فهو أيضاً مخدوع في
زوجه وإن اختلف شكل هذا الخداع عن حكايات

(الليالى)، وهو لا يمتنع في وجود الحب. إنه مجرد
أوهام. وهو إنسان صارم، ويكره الغش والخداع والكذب،
ويعيش حياة كلها تعاسة، ويهرب من مواجهة الحقيقة
بسبب مرارتها، وكثيراً ما يتألم عندما تضع زوجه شهرزاد
يدها على موضع الجرح النفسى له. ونظرتة إلى عالم
النساء بشوبها الاختلال، حيث يرى المرأة مخلوقاً غادراً
حتى ولو كانت فى صورة طفلة صغيرة..!

وتنعكس هذه الصورة وبشيع مناخها العام فيما
حوله، فيتحول إلى إنسان مستبد برأيه، ولا يعنيه حكم
شعبه عليه ولا حكم التاريخ على سلطانه.

د - شخصية شاه زمان:

يكاد يكون نسخة مكررة من شهریار، وإن كان
أكثر انطوائية من أخيه الملك شهریار، لذا سرعان ما
يسئل عليه الستار فور تصعيد الحدث الدرامى بتأكيد
فعل الخيانة عند المرأة وفعل الإرادة لها.

هـ - الأميرة ذات الشعور:

جميلة وذكية، ولا تخضع لقوة قاهرة مهما بلغت
ضراوتها، وتسمى إلى تأكيد شخصيتها أمام القوة القاهرة
لها من عالم الجن أو الرجال.

الباء القصصى فى «الجنى والكلب المسحور»:

من حيث الشكل، لا تختلف فى كسبر هذه
المجموعة القصصية للأطفال عن سابقتها، مما يرجع أن
المجموعتين كتبتا على أنهما مجموعة واحدة فى كتاب
واحد، لكن شروط الطبع والتوزيع هى التى تخكمت فى
الشكل، فجعلت من الكتاب الواحد كتابين، وإن فصل
بين إصدارهما أربعة شهور كاملة من حيث الزمن.

وتقف هذه المجموعة عند الحكاية الأولى فى
(الليالى)، وهى «حكاية التاجر مع العفريت»، التى
تتفرع منها مجموعة من الحكايات القصيرة ذات

ولم تعرف حقيقتها بعد، وحين تعرف حقيقتها
تغدو كالطرب علما، وتخرج من عالم السحر إلى
الأبد... أما وهى ما زالت معرفة محجوبة عنا
نستظل غامضة ومدهشة ونظل نسمة
سحرا^(١١).

إن فاروق خورشيد بنأى بقصص بعيداً عن بحر
السحر الذى أغرق الحكايات القديمة بطوفان كبير، نظراً
لفرق العصور القديمة فى لُجج لزجة من الجهل بأسرار
الطبيعة والمعرفة والعلم.

أسلوب فاروق خورشيد فى العرض الفنى للأطفال:

اقترب كثيرا فاروق خورشيد من روح حكايات
(ألف ليلة وليلة) فى إبداعه القصصيين للأطفال، واتخذ
من طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (البالي) طابعاً
مشابهاً لقصصه، وهو الطابع الأثير عند الأطفال والمحب
لديهم، لأنه قريب إلى وجدانهم وسميحهم عند سماعهم
حكاية ما. ولم يقف فاروق خورشيد عند حدود رسم
صورة الطفولة بأنها متلقية ومستقبلة، بل جعل الطفل
فى قصته محوراً لتحريك الحكاية التى تحكى له ومناقشتها
لها فى كل دقائقها.

وداخل عالم الطفولة البريء المؤهل لغرس المثل
والقيم الإنسانية النبيلة، استطاع فاروق خورشيد أن يجوبه
زارها بعض القيم والمثل المحببة، واستطاع أن يضررها فى
نسبجه الفنى مثل: بث حب التساؤل بين الأطفال
والكبار، وحب المعرفة، وإعلاء قيمة الحرية، ونيل أفكار
السادية وقهر المرأة عنوة، والاهتمام بشقاقة المرأة، والتندر
على الغباء، ونيل عقاب الأطفال، وإظهار مدى التزام
الإنسان بكلمته ووعده، والحث على فضيلة المشاركة
الجماعية، ومساعدة المرضى وتقديم عمل المعروف
للمحتاجين، وقيم أخرى عدة يحتاجها عالم الأطفال
اليوم دونما إقحام أو افتعال، مثلما كان يفعل فى الماضى

المضامين المختلفة، والحكاية فى مفهومها وتعريفها
الصحيحين عند فاروق خورشيد ليستا إبحاراً فى بحار
التسلية وقت السحر. وإنما الحكاية دروس وعبر لا تقل
فى مكانتها عن قيمة التاريخ للإنسان نفسه. يقول فاروق
خورشيد على لسان شهرزاد مفسراً ذلك أمام دنيا زاد
الطفلة:

«الحكاية يا أختى هى أحلى ما فى حياة
الإنسان، هى كل خبرته مع الحياة ومع اليأس،
ولو فهمها لجنته الكثير من الأخطاء، ومن
التجارب التى تنتهى إلى أخطاء مارسها من
سبقوه، فلو وهى الإنسان حقيقة الحكاية التى
تُحكى له وفهم أهميتها ومعناها لكتبها بارزة
واضحة أمام عينيه، كمن يكتب بالإبر التى توفظ
بوخرها وحدتها كل وهى، على محاجر
الموت^(١٢)».

وفى حكايات (البالي) تنتشر مواقف عدة يبرز
فيها السحر ويلعب دوراً كبيراً فى تفسير وتوجيه دفة
الأحداث. ويتناول فاروق خورشيد حكاية «الشيخ
صاحب الغزاة» التى أساسها غزاة مسجورة، مما يطرح
أمام أذهان الأطفال مسألة السحر والسحرة، وكم الحقيقة
والزيف فى ذلك، يقول فاروق خورشيد على لسان
شهرزاد متناولاً بالإيضاح من خلال الحوار مفهوم السحر
والسحرة:

«الساحر هنا أعنى هذا الرجل صاحب
العمامة الضخمة لا يقدم علماً ولا سحراً وإنما
هى خفة يد وسرعة حركة، وأشياء معدة من
قبل، وحركات تمرن عليها، أما السحر الذى
أعجب فهو هذه القدرة فى الأشياء والناس التى
تعلمها إناس وكتموها عن الآخرين، واستغلوها
فى التأثير على الأشياء الأخرى والناس الآخرين

أبوه أن يزوجه على الرغم من قبح منظره وسنى عمره العشرين وعدم معرفته ركوب الخيل على خلاف أبيه الفارس الفوار. وفي إحدى الليالي نام «حبظم بظاظا»، وكما يقول حكّاء (الليالي) فى الليلة (٣٠٢):

«فاحتلم، فأخبر والدته بذلك، ففرحت، وأخبرت والده بذلك، وقالت مرادى أن تزوجه فإنه صار يستحق الزواج، فقال لها: هذا قبح المنظر كرهه الراحلة دنس وحش لا تقبله واحدة من النساء» (١٢).

وعندئذ، قرر أبوه أن يشتري له جارية أعجبت حبظم بظاظا تدعى «ياسمين»، غير أن الجارية تطهر من يديه فى مزاد بسوق بيع الجوارى ويشتريها «علاء الدين أبو الشامات»، مما يفرق حبظم بظاظا فى الهم وانقطاع الزاد حزنا وكما على فقد ياسمين الجارية الجميلة.

وباستخدام بعض الحيل والملاعب تم الإيقاع بعلاء الدين أبى الشامات فى تهمة سرقة أمثلة الخليفة ولراجع الجارية ياسمين إلى حبظم بظاظا عنوة، غير أنه لم ينعم بما استلب فمات (١٣).

من خلال هذا العرض الموجز نلمح أن حبظم بظاظا لم يكن له دور رئيسى فى أحداث الحكاية، وقف به حكّاء (الليالي) عند حدود دور «الكومبارس» الهزيل أمام أبطال الحكاية مثل علاء الدين أبى الشامات أو أحمد قماقم السراق أو ياسمين أو حسن مريم أو زبيدة المودبة، وغيرهم من أبطال كان لهم دورهم فى أحداث الحكاية وتفصيلها المتشعبة الكثيرة.

أما حبظم بظاظا عند فاروق خورشيد، فيخرج من منطقة الظل إلى حيز الثور، ويستحوذ على مساحة مسرحية كبيرة بمونولوجات طويلة تبلغ صفحات عدة. بل يدخل بتمريفه نفسه للجمهور فى بداية المسرحية، وقبل ختام مسرحية أخرى لفاروق خورشيد تحمل اسم

كامل الكيلانى ومحمد فريد أبو حديد، ومثلما يفعل الآن عبد الثواب يوسف ويعقوب الشارونى وفاروق خورشيد من غرس صحى ونفى سليم لمثل هذه القيم والمبادئ الإنسانية فى سهولة ويسر. وعلى الرغم من اقتراب إبداع فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أنه يستمد عنها تماما من حيث أسلوب اللغة. فعند فاروق خورشيد اهتمام حافل بالبناء اللغوى والتراكيب اللفظية التى تجتجح إلى البساطة، وهى مهمة نجح فيها فى إيصال عالم الطفولة بجمال اللغة العربية، وهو أمر لا يلتفت له المهتمون بقصص الأطفال فى عالم اليوم بحجة تبسيط الأمر أمام عقلية الطفل التى لم تنضج بعد. لكن فاروق خورشيد يضع بإبراز جمال اللغة العربية مخدبا جديدا أمام كتاب قصص الأطفال، وهو متحد من ذلك النوع «السندبادى» الذى يقدم على المغامرة المحسوبة أمام الأطفال، وهو على يقين تام من جدوى حصاد النتائج أنها لن تكون حصادا للهشيم!!

وعلى كثرة ما تناوله هاتان المجموعتان القصصيتان للأطفال من قصص مستوحاة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أن فاروق خورشيد يسلك فيهما طريقا مجزا خاصا به.

لأنها: الكومبارس «حبظم بظاظا» يصبح بظلا..!

من يبحث عن شخصية «حبظم بظاظا» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) يجدها مزروعة، وفوقها بقعة من الضوء شاحبة، مثلما يحدث فى عالم المسرح من استئثار البطل بكل حالات الإضاءة ليعمدها عن سائر الزملاء من «الكومبارس» ممن يقفون لبرهة فى مشهد فى طویل فوق خشبة المسرح.

و«حبظم بظاظا» شخصية لم يقف عندها كثيرا حكّاء (ألف ليلة وليلة) فى إبداعه الشعبي فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات». فكل ما قيل عنه أنه ابن الأمير «خالد» والى بغداد، وأمه تسمى «خاتون»، وأراد

فيها بظله. وعند ظهوره يعلق على الأحداث مثلما يعلق راوى المسرح الملحمى عند ارتوليد بريخت وغيره ويخاطب - أحيانا - الجمهور لكسر قاعدة الإيهام بالشخص والتمثيل، فهو يطلب من الجمهور فى مرة عدم التصفيق، لأن ذلك الأمر ممنوع فى قاعة العرض، ويُرشداهم إلى قاعة أخرى مجاورة مخصصة للتصفيق...!

وحبظلم بظاظ لا تعجبه أشياء كثيرة تدور من حوله. وقد تكون هذه الأشياء عادية لاختلاف الأزجة والطباع والمكونات النفسية، بل يتندر حبظلم بظاظا على أحد هذه المشاهد التى كتبها فاروق خورشيد نفسه، فكأنما حبظلم بظاظا بنزعة شيطانية منه يتحمر على مبدعه الذى أخرجه من فكره ليكون مجسدا أمام الناس، وكتلة ملتصقة من شرور وأمراض العصر وكل عصر. لقد تجلى هذا واضحا فى المشهد الخاص بسوق النخاسة؛ حيث الجوارى والبيع والشراء والمزادات التى ينتصر فيها من يملك أكثر من غيره دراهم ودنانير؛ فهو يقول معلقا على هذا المشهد للجمهور:

«هذا مشهد سخيف، وتقليدى... أعرف هذا وإنما أردت فقط أن تعرفوا باسمين وأن تعرفوا من هم؟ وكيف الثقينا؟ ألا يستحق هذا كله عناء المشهد؟. ثم إن رؤية باسمين نفسها تكفى... أليس كذلك؟ أتفضلون أن أحمده عليكم هذا المشهد لتتمموا برؤيتها؟ طبعاً... طبعاً... إن لم تقلها ألسنتكم الوقورة فإن قلوبكم تهتز بالرغبة تقولها مع كل دقة من دقائقها... لا تنكروا أيها السادة، إننى أسمعها... إننى أعرف لغتها وأفهمها... ثم إن عملى فى الحياة هو أن أدرك متى تدق هذه القلوب وكيف»^(١٤).

إن شخصية حبظلم بظاظا تمنطق بمنطق القوادين الذين يلعبون بالفرائز، سواء غرائز شخص المسرحية أو غرائز ضعاف النفوس من المتفرجين. وشخصية لها مثل

(ثالثا وأخيرا) مع شخصيات تراثية عدة مثل «أيوب» و«سيف بن ذى القرن» حيث يتصور نفسه أنه امتلك كل شيء، لأنه موجود فى كل عصر، وكل جيل وكل زمان. ولذلك، حرص فاروق خورشيد على أن يحرر من خلال شخصية حبظلم بظاظا عبر الشخصيات وعبر الزمن. فالملابس تاريخية وعصرية فى آن، وهى كما تتسم بسمات العصر العباسى فإنها تتداخل مع ملابس أخرى كالتأثير والبذلة الرجالية والباروكية والآلة الكتابة التى لا تخرج المكان فى المشهد الأخير من المسرحية.

وعندما يقدم فاروق خورشيد شخصية حبظلم بظاظا، فإنه يقدمه بمونولوج طويل يتم عن مدى تورم هذه الشخصية داخل المجتمع عبر الزمن الحاضر والماضى، لذا يقول عن نفسه فى مفتتح المسرحية:

«أحب أن أقدم لكم نفسى... فأنا حبظلم بظاظا الحادى عشر... وأنا نفسى حبظلم بظاظا الأول، وأنا ذاتى حبظلم بظاظا الثانى... ومن الواضح أننى حبظلم بظاظا الثالث والرابع إلى الحادى عشر... الفكرة فى حد ذاتها جيدة... أن أكون أحد عشر كوكبا... والفكرة الأكثر جودة أن أكون الشمس والقمر أيضا... فأنا إذن وكما ترون... حبظلم بظاظا... وقد جفت إليكم تحت إلحاحكم الشديد لأعلمكم الحكمة والفظانة، فمن فنى هذا تبت الحكمة فى كل قلب... ومن كلمائى ينبثق النور والعلم»^(١٥).

إن حبظلم بظاظا فى إبداع فاروق خورشيد يأخذ جانباً منزوياً بعيداً عن التفاعل بالحوار مع باقى شخصيات المسرحية، ولكنه يجعل المشاهد يحس أنه وراء كل حدث وكل موقف وكل فعل وكل شخصية فى المسرحية؛ فهو الوحيد الذى تتجمع بين يديه كل الخيوط. وحتى فى المشاهد التى لا يظهر فيها مجده يلقى

يضع نفسه فوق جميع أبطاله، لأنه أصبح نموذجا للبطل الجديد والنجاح الجديد، فهو يقول للجمهور ساخرا:

«كان علاء الدين بطلكم، هكذا قالت لكم حواديت ألف ليلة وليلة وثرهات حكاية على الزبيق.. فارس لا يشق له غبار، ناز على الصدر ومحنة لمن يجرؤ على مهاجمة الوطن.. سيد الشجعان ومسيد أهل الكفر والطغيان.. عظيم، عظيم، ولكن ها أنتم تنسونه لتذكروا البطل الجديد، قائد فرسان السلطان حبظلم بظاظة»^(١١٧).

وبسبب الملذات الحسية التي وضعها حبظلم بظاظة في طريق السلطان باستخدام سلاح المرأة، أصبح هم السلطان هو الاستغراق حتى الثمالة في هذه الملذات التي جنى حبظلم بظاظة منها الكثير، وصار يترقى في الرتب والمناصب، فأصبح فارسا في بلاط السلطان، ثم قائدا للفرسان، ثم قائدا للدرك ثم أميرا، وهو في كل خطوة يتقدم كمن يصعد قمة هرم للوصول إلى ما يريد رافعا شعار الغاية تبرر الوسيلة القذرة في الإيقاع بالغير وتلفيق التهم للآخرين المنافسين على حب الناس وذوى السلطان...!

الأبطال الذين ارتدوا قناع الكومبارس...!

لقد سرق حبظلم بظاظة الدور الرئيسي من الأبطال، وتخلي لهم عن دوره الثانوى، فأصبحوا هم الكومبارس...!

هذا النمو لظلال الناس التافهين والانكماش للذين يحملون أحلام الناس وهمومهم وطموحاتهم، قصد بهما فاروق خورشيد أن يعرى متناقضات هذا العصر الذى أسماه فيما بعد باسم «الزمن الميت».. إنه عصر الأفاقين، والمتناقضين، وماسحى الجرح، والضاحكين على الذقون، واللاعبين بالبيضة والحجر أمام ذوى الجاه والسلطان...!!

هذا التكوين والمزاج النفسى لا تأتلف مع أبطال الملاعب والمناصب التي طالما أعجب بها العامة في حكايات (ألف ليلة وليلة) وبعض السير الشعبية التي عششت في الوجدان الشعبى. يقول فاروق خورشيد على لسان حبظلم بظاظة مبينا للجمهور مقدار تلك الهوة السحيقة بينه وبينهم:

«كلكم بكل أسف تعرفون علاء الدين أبا الشامات الذى أعجب به حاقد مثله فجعله بطلا، يحكون حكايته على الأطفال ويكتبون قصته فى الكتب.. علاء الدين أبو الشامات هذا كان أحد هؤلاء الحاقدين الفاشلين، وكان واحدا من الفرسان فى بلاط الخليفة، بل إن شتم الحقيقة كان هو رئيس الستين.. ولكى لا أفرغ عليكم فقد كان وأصدقاءه الفرسان الكبار الذين يقدمهم الخليفة، لا لشيء إلا لأن حظهم هكذا.. ولد صاحبنا محظوظا بسواعد قوية وقامة طويلة وقوة كالبيغال ومهارة فى اللعب بالسيف كمهارة الشياطين.. مجرد صدفة وحظ أسمى.. والتف حوله فى بغداد مجموعة من الحمقى أمثاله الذين لا يعرفون فى الحياة شيئا سوى المهارة فى الحرب والقدرة على المبارزة والقتال، وربما كنتم تعرفون أسماءهم، فالحمقى دائما يذكروهم أمثالهم من الحمقى، أفياكم من يعرف أسماء على الزبيق، وحسن شومان وأحمد الدنف؟ فرقة من الفرسان. لست أدرى، كيف سمح الخليفة لهم أن يحملوا لقب فارس على قداسه. وأهميته»^(١١٨).

وفى عرف حبظلم بظاظة عند فاروق خورشيد أن النجاح هو حلم الجميع. إنه حلم نحو السلطة والمجد والغنى والشهرة، لكن الطريق إلى ذلك يحتاج إلى الصبر على نظرات الاحتقار والاشمئزاز والسخط من الناس. وعندما يقلب حبظلم بظاظة فى صفحات التراث، فإنه

لقد استطاعت ياسمين فى إنداع فاروق خورشيد أن تحيل الأبطال إلى أصفار أمام أصحاب الجاه والجبروت والسلطان..!

وحينما يستدعى فاروق خورشيد شخصية «دليلة المختالة» من حكايات (ألف ليلة وليلة) ليحيد تقدبهما فى مسرحيته (حبظلم بظاظا)، فإنه ينأى بها عن ملابس الفقراء من الصوفية لعمل الملاعب والمناصف مثلما حكى حكاة (الليالى)، كما ينأى بها كذلك عن أساليب النصب العتيقة من أجل سرقة مصاغ أو ملابس إحدى السيدات، وتركها بالخداع عريانة، أو اختطاف طفل صغير وتجريده من مصاغه وملابسه وتركه رهنا لدى أحد تجار اليهود فى مقابل زوجين من الخلاخل ذهباً، وزوج أساور من الذهب، وحلق لؤلؤ وحياصة وخنجر وخاتم^(١٨).

إن دليلة فى إنداع فاروق خورشيد لصة عصرية، تلبس الملابس العصرية، وتجلس إلى مكتب أثيق عليه تليفون، وتدخن سيجارة، وتضع على رأسها أحدث موديل للباروكة، إنها أستاذة حبظلم بظاظا، التى يتعلم منها الدروس فى عالم القوادة. إن دليلة عند فاروق خورشيد تسرق الطهر والنقاء من الرجال، ولم تعد تسرق الأطفال كما كانت من قبل عند حكاة (الليالى).

ولذلك نرى دليلة المصرية تتصارع مع علاء الدين أى الشامات العصرية على السمعة والاحترام والثقة. فكل هذه القيم لم تستطع هى أن تحصل عليها من الناس، على الرغم من امتلاكها وسائل الصحافة والإذاعة وكافة سبل التأثير فى رأى العام، فضلا عن سبل أخرى للمقهر والتعذيب والإذلال لكل من خالف دليلة أو حبظلم بظاظا فى رأى، وأصبح يشكل لهما مانعا أو عائقا بأية صورة من صور المقاومة لهما.

والأبطال الذين كانوا فيما قبل أبطالاً وأصبحوا فيما بعد - بقدره قادر - «كوبارس» بعد أن جار عليهم الزمن، لم يعد مكان البطولة محجوزا لهم. لقد خطف الأقرام من المماثلة أطوالهم...! ومع ذلك لم يصحبوا هم عمالقة، وأصبحت مشكلة كل منهم هى ضرورة صنع سيف قصير لهم لكيلا يرتطم بالأرض..!

ومثلما زج بعلاء الدين أبى الشامات فى غياهب السجون بتهمة ملفقة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) دبرها له أهل حبظلم بظاظا بادعاء سرقة أمتعة الخليفة نفسه، فإننا نجد علاء الدين أبى الشامات فى إنداع فاروق خورشيد متهمها بسرقة كيدية لم تحدث لعقد محظية السلطان ياسمين الجارية الحسنة التى تتحرك وفق إشارات حبظلم بظاظا وتوجيهاته، وهو يقف من بعيد ومن وراء ستار الأحداث. ولم يكن علاء الدين أبى الشامات وحده هو المتهم، بل كان متهمها معه على الزين وحسن شومان وأحمد الدنف، وكل المجموعة التى حفل بها حكاة (الليالى) ورواة السير الشعبية العربية وبملاعبيهم وبمناصفهم وبحيلهم الجهنمية البارعة التى طاموا صفقوا لها. لقد انطبق عليهم قول المثل الشعبى الذى يقول «عندوهم بالصوت قبل أن يغلبوكم»، فوجدوا أنفسهم متهمين بتلك التهمة التى تمس الشرف، فى الوقت الذى جاءوا فيه يتهمون الخليفة نفسه بالانزعاج عن رعبته. وحجبهم عن الوصول إلى السلطان المنغمس فى شهوراته وملذاته والمتصرف عن صرخات الجوعى. ولم تصبح ياسمين مجرد جارية اشتراها علاء الدين أبى الشامات فقط، ومجال صراع ونزاع على إطفاء صبوات القلب المتعطش إلى رحيق الأنثى كما سميتها بذلك حكايات (الليالى)، بل أصبح لها من المحظرة لدى السلطان ما يمكنها من رفع حبظلم بظاظا إلى طبقات وظيفية عليا يتناها ويسمى إليها من خلال قوة عالم النساء ذى الأسلحة الماضية فى عالم الرجال..!

ينفض عنه هذا الإحساس فهو بداية الهزيمة،
ونحن لا نعترف الهزيمة، فنحن جبل
الأقواء» (١٩).

إن حبظلم بظاظا لا يكتفى بمجرد كلمات
التحذير من الوقوف أمام الأسلحة الفتاكة التي يتسلح بها
ويستند إليها، بل سرعان ما ينسحب من على خشبة
المسرح إلى حجرة نوم مليها نداء الفتنة الذي تناديه به
اللعوب باسمين، فترتمى في أحضانها، وكأنما صبح هنا
المثل الشعبي القائل: «طباخ السم لازم يدوقه».

لقد ذاقه حبظلم بظاظا كشيطان هو صانعه
وموجعه وطابعه، بعد أن أذاقه للأبطال الذين أصبحوا
في هذا العصر بأقنعتهم الضميغة الهشة بغير إرادة ومجرد
ظلال لأشباح الكومبارسات...!!

خلاصة الأمر..

إن إبحار سندباد الأدب الشعبي فاروق خورشيد في
ليالي (ألف ليلة وليلة) سباق ذو إيقاع سريع، ومتنوع
الأشكال والصنوف، وهو أمر لم يجتمع لسندباد رحال آخر
غيره. وعندما يشق بقاربه في مياه الأدب الشعبي، ويستقطر
قلعه مداد الإبداع، فإن صباره ذا الفكر المحتشد بالمأثور
الشعبي لا يتوقف عن الدفع للأمام لسفين الاستلهام،
مدفوها برياح دفاقة دائما تحيطه، وموجهها ببوصلة في
داخله عن الاتجاه الصحيح قيد أنملة لا تحيد..!

ومن أجل أن يصبح الطريق معبدا ميسورا بلا
وعورة، تعرض دليلة المصرية على علاء الدين أبي
الشامات المصري أن يعمل معها في مقابل ما يريد من
مال وعربة فاخرة ومكتب أنيق وسكرتيرة حسنة أو أكثر،
بالإضافة إلى شقة في الزمالك، وذلك بنوع من المساومة
على بيع النفس للشيطان على طريقة (فاروست) جيته..!

لقد أصبح علاء الدين أبو الشامات المصري - عند
فاروق خورشيد - هشا في هذه الجولة السريعة من ذلك
الصراع. لقد عرفت دليلة نقاط ضعفه وسلبته إرادته
بتطويقها له بالمغريات الحسية والمادية. وإذا كانت دليلة
قدما قد سلبت شمشون شعره، وبالتالي بأسه وقوته،
بجزء بعد الموس وهو نائم، فإن جزة دليلة المصرية لأبي
الشامات لم تكن في شعره. لقد كانت هذه الجزة في
مبادئه وأخلاقه وهو في تمام اليقظة..!

وفور هذا الاستسلام الرخو لعلاء الدين أبي
الشامات المصري يظهر على الملأ حبظلم بظاظا ليعلن
للجمهور تحذيراته النارية قائلا في سخرية وتحد سافرين:

«يااكم أخيرا يامن جتتم الليلة تستمعون إلى
حبظلم بظاظا أن يتولاكم الغرور فتصرفوا في
وجهي إصبع الاتهام.. أنا قادر على أن أرده إلى
وجوهكم، وليتأمل كل في داخله، وليخفف
الرأس وينحن، ثم ينحن، ثم ينحن ويدعو خالفه
أن يلاشيه، وفي أعماق الأرض بعيدة ويخفيه.. ثم

الهوامش والمراجع:

- (١) فاروق خورشيد حبال السام - ص ٣٨ - مختارات فضول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - أول فبراير ١٩٨٧.
- (٢) ألف ليلة وليلة - ص ١٢، ح ١ - مكتبة ومطبعة محمد علي صبح بالأزهر بمصر - دون تاريخ.
- (٣) فاروق خورشيد - الأهره ذات العمود والمارد - ص ١٦ - سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات - العدد (١٢٤) - ١٠ سبتمبر ١٩٩٣.

- (٤) المرجع السابق - ص ٣٥.
- (٥) المرجع السابق - ص ٣٨.
- (٦) ألف ليلة وليلة - ص ٤، ج ١.
- (٧) فاروق خورشيد - الأميرة ذات الشعر والمارد - ص ٤٢.
- (٨) المرجع السابق - ص ٧٢.
- (٩) المرجع السابق - ص ٩٥.
- (١٠) فاروق خورشيد - الجني والكاتب المسحور - ص ١٩ - سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات - العدد (١٢٨) - ١٠ يناير ١٩٩٤.
- (١١) المرجع السابق - ص ٣٨.
- (١٢) ألف ليلة وليلة - ص ١٦٥، ج ٢.
- (١٣) يمكن الرجوع إلى أحداث هذه الحكاية في كتاب ألف ليلة وليلة - ص ١٦٥، حتى ص ١٧٢، ج ٢ في حكاية «علاء الدين وأبى الشامات».
- (١٤) فاروق خورشيد - مسرحية جحظم بظاظا - ص ١٥٩، وهي إحدى ثلاث مسرحيات في كتاب يحمل الاسم نفسه - مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، القاهرة - ١٩٦٩.
- (١٥) المرجع السابق - ص ١٧٥.
- (١٦) المرجع نفسه - ص ١٧٠.
- (١٧) المرجع نفسه - ص ١٨٣.
- (١٨) ألف ليلة وليلة - حكاية أحمد الذهب وحسن ثومان مع دليمة الهائلة وبناتها زينب النصابة - من ص ٢١٢، ج ٣، إلى ص ٢٤٧، ج ٣.
- (١٩) فاروق خورشيد - مسرحية جحظم بظاظا - ص ٢٤٢.



حكاية النفس

الف ليلة وليلة، في كتبت بدر السيب

السيد فاروق رزق *

وراء الكينونة :

ولعل المقارنة التي يعقدها حسن عبد السلام -
الرواية الفنان في [إجازة نفرغ] - بين (ألف ليلة وليلة)
من جانب، و(الكوميديا الإلهية) والأساطير اليونانية من
جانب آخر، تكشف لنا عن تلك الرؤية الخاصة التي
صاغها بدر الديب لنفسه من (الليالي). وإذا كان الفنان
يرى الأساطير اليونانية محددة بوظيفة عقلية أو نفسية،
ويشعر بالأغلال اللاهوتية التي تقيد «كوميديا دانتي»،
فإنه يرى أن :

«ألف ليلة عكس الأساطير اليونانية، وعكس دانتي
لاتضع الغرام والعشق إلا في البدن ولا تنقله إلى
حكاية أو تفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ،
[ص ١٦٣].

إذن، فنحن لسنا بصدد مناقشة تأثير كتاب
«مصدر» في أعمال كاتب معاصر، بل نعيد كتابة نص
قديم عبر قراءة/ إعادة كتابة الأعمال الفنية لبدر الديب،
التي يمكن أن توصف هي نفسها بمصادر لـ (الليالي)

لا تمثل (ألف ليلة وليلة) لبدر الديب مجرد كتاب
قرأه وتأثر به، أو تأثرت به كتابته، أو مصدر تخيل إليه هذه
الكتابة أو يتكى عليها كاتبها، لكنها تمثل نموذجاً لما
يجب أن يكون عليه الفن، كأنها المثال الوحيد الخالص
للحبرة الفنية التي تعتمد أولاً وقبل كل شيء على
الإدراك بالبدن والروح معاً:

«كأننى أقول إن ألف ليلة فيها مذهب فنى
للمعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى، ودون
مغزى محدد إلا التجربة نفسها» [إجازة نفرغ
١٦٣ - ١٦٤].

هكذا لا ندرس الأثر الذي تركته (ألف ليلة
وليلة) في كتابات بدر الديب - وهو أثر ليس بالبسيط -
وإنما علينا أن ننظر فيما فعله بدر الديب في (الليالي).

* باحث وفنان مصري .

تجعل من كل قراءة جديدة له (الليالي) كشفاً لذلك «الواقع الفني» الكامن فيها، الذي يعيد بنفسه كتابة ما نطلق عليه أعمالاً معاصرة.

إن محاولة تجسيد العمل الفني له «واقع فني» مكتوب تعد تحدياً مزدوجاً، تحدياً لسلطة ذلك النص القديم والنظرة المستقرة التي شكلت وعينا به وإدراكنا إياه. وتعد محاولة لفرض قدسية خاصة به في الوقت نفسه، من حيث هو إعادة كتابة تتحدى كل عملية لإعادة كتابته هو نفسه. ولعل هذا التناقض الأخير يثير القدر الأكبر من الجدل حول مجمل كتابات بدر الديب.

إذ على الرغم من ولعه به (الليالي)، وتوردها - أو تأييدها - على كل الأطر الأخلاقية واللاهوتية والفلسفية، نجد القاص في كتاباته يصارع كل مغزى يحاصر الحكاية ويؤطرها (وهو ما يتضح في الأعمال الكبيرة، إجازة تفرغ - إعادة حكاية حاسب كريم الدين - قمر الزمان - لعبة تودد الجارية)، ونرى سطوة الفيلسوف والمعلم تغلب في الكثير من القصائد القصيرة، بل إن عملاً رائعاً مثل (قمر الزمان) ينتهي بأبيات تعد تعليقاً مباشراً وتدخلنا من الكاتب يصل إلى حد الكارثة:

وعندما حان الأوان

وجمعكمما الزمان

كانت روحك الجائفة

قد استعصت على المعرفة

واستبد بك الشوق الأليم

إلى محض المستحيل.

وهذا يا إنسان

هو المستحيل بلا قيمة [ص ١٤٠ - ١٤١].

إن الكاتب، هنا، يحاول أن يعطينا نصاً بالمعنى

الأصلي للكلمة، أي «الكلام الواضح وضوحاً لا يحتاج معه إلى تفسير أو تأويل». إنه يفرض قدسية نصه عبر تأويله هو لذلك النص، ويفرض هذا التأويل بوصفه قراءة واحدة وحيدة للعمل. لكن قدرة القارئ على مقاومة لزوع «الرواية»، دائماً، لفرض هيمنته ورؤيته على النص هي التي تعطي تجربة القراءة لهذه الخاصة، وتمنح العمل الأدبي حياة جديدة مغايرة لتلك التي حاول أن يصوغها الكاتب ويفرضها عليه.

ولعل تجربة الفنان مع حكاية وردان الجزار في (إجازة تفرغ) تصلح مثلاً على القراءة المنتجة للعمل الأدبي التي تعمل على تجسيد النص دون الخضوع لأية أطر مذهبية أو فكرية متعلقة به «مغزى الحكاية».

يقول الرواية:

«وبودي لو أنقل الحكاية كلها متعجباً من
التفاصيل التي توردتها قبل أن نعرف
التفاصيل الأخرى، دون أي مغزى إلا هذه
الكلمة المجردة لعلبة داء الشهوة أي الاندفاع
المطلق القاتل للقاء البدن» [ص ١٦٥].

إن الرواية هنا تعلم القارئ كيف يهتم بتركيب العمل الفني، وتكوين الحكاية، قبل أن يهتم بالهكاي أو يلتفت إلى ما وراء هذا الهكاي من معنى. بل إن الفنان الذي أراد أن يرسم حكاية وردان الجزار يقرر أن يحذف شخصية وردان نفسها من لوحته، مكتفياً بالمرأة التي يضاجعها الدب، خالقاً من المرأة والدب صورة جديدة مختلفة كل الاختلاف عما في (ألف ليلة وليلة)، فكان الدب قد تحول إلى «زبور» إله الإغريق، وهو يضاجع امرأة قد تكون هي «ألكمين» أو «يوروب» أو «هيرا» أو تجسيدا حياً له «داء الشهوة» أو وجوداً خالصاً للبدن. وجود لا تعوزه معرفة في ذاته، ولا تحجبه قيود خلقية أو ادعاءات سمو مألوفة ومكررة.

إن وردان هو الذي يكشف سر هذه المرأة فيديتها، ويقتل «الدب الإله» كي يؤكد ما هو مستقر ومتواضع

عليه من عُرِف اجتماعي وأخلاقي يحول دون أن تكون الغلبة لداء الشهوة.

«لقد خلصت أولاً وقبل أن أبدأ من وردان. فعلى الرغم من أنه الرؤية والعين التي أبصرت، فإنه اللعنة التي تحيل الفن حكاية والتي تجعل من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى. إنه العدم الذي يأكل الوجود، وهو الدلالة التي تنتهي عندها الكينونة» [ص ١٦٨].

إن المغزى يصبح قريناً للعدم لأنه ينفي وجود العمل الفني، بل ينفي الوجود نفسه بأن يحيله إلى مجرد «وظيفة». واختصار الوجود الإنساني كله في وظيفة - حتى لو كانت هي «العبادة» - يعد تجديفاً في حق الإنسان والرب معاً؛ لأنه ينفي عن العابد حقيقة أن له كينونة حرة، وأن هذه الكينونة:

«أسبق من كل معنى، وليس كل معنى إلا سعيّاً متصلاً لا ينتهي لمعانيتها والإقرار بكينونتها. ف وراء الكينونة، بمعنى الحركة إليها، هو كل ما يمكن الإمساك به من معنى» [ص ٢٢].

وقد اختار بدر الذهب عبارة «وراء الكينونة» عنواناً لكتابين، أولهما: «المستحيل والقيمة - تجربة في الديالكتيك» والثاني: «إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحياة» الذي وضع له افتتاحية شديدة الغرابة والتعقيد لكنها تكشف عن المعنى الذي أشرنا إليه آنفاً:

«ومن الحرية تمارس الكينونة وجودها ولكن الكلمة ترد الكينونة إلى عقالها بأن تحدد الوظيفة.

وهكذا تنتهي المسرحية الأولى ونستريح البطلات الثلاث، الكلمة والكينونة والوظيفة،

وتصبح أسماؤها الجديدة:

كن والخلق والعبادة

ثلاث من الإنان يرسمن

مصائر الوجود» [ص ١٠].

في هذه الافتتاحية، التي تحاكي طريقة استهلال الكوراس لمسرحيات سوفوكليس ويوريبيدز، يقدم بدر الذهب أسطورة الخلق في إطار يجمع ما بين اللاهوت، والميثولوجيا، فالإنسان موجود بفعل كلمة الخلق: كن، ووجوده مرتبط دنياً بتحقيق الوظيفة: العبادة. غير أن هذه العلاقة بين الكلمة «كن» والوظيفة: «العبادة» تفقد المخلوق حرته التي هي شرط أساسي لتحقيق الإنسان، من حيث هو مشروع لا يوجد إلا في سياق سعيه الدائم وراء الكينونة.

ولعل تجربة (إعادة حكاية حاسب كريم الدين) تكشف عن ذلك. السعي لكشف حجب المكتوب، ثم محاولة الثورة والتمرد على ذلك المكتوب وعلى الإنان الثلاث اللواتي يتحكمن في مصير البشر.

ولعل صورة أولئك البطلات الثلاث: «كن والخلق والعبادة» تستدعي صورة ربان القدر عند الإغريق اللواتي كن، عادة، يظهرن على هيئة ثلاث عجائز غزلن خيوطاً هي مصائر البشر ومعالن الحيوانات التي سوف تبدأ بعد أن تنتهي العجائز من غزلهن للمكتوب. إن البشر يبدون كما لو كانوا:

«يندفعون للمكتوب يرهون اعتناقه وكأنه حبيبة، وكأننا هذا فطرة فيهم كفطرة الحب والتناسل» [حاسب كريم الدين ص ١٢٩].

ومحاولتهم في الإفلات من أسر هذا المكتوب والتمرد على ما هو مقدر سلفاً تجعلهم يرتكبون الخطيئة ويستحقون ذلك العقاب المكتوب. والرواية محاصرة دائماً بين أن يقبل المكتوب لأنه مكتوب، ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة

التي ما تبدأ إلا ليصبح من الضروري إعادةتها من جديد [ص ١٤]. هكذا يتعمد الراوية على كل ذلك المكتوب كي يصل إلى المعنى الذي قد يكون سبباً لما حدث أو نتيجة له.

والعلاقة بين الحدث والمعنى هو ما نحاول (ألف ليلة وليلة) التغلب عليه بمنح القارئ «مغزى» ليس فيه حقاً ما يبرر المكتوب، أو يفسره. إنه محاولة للسيطرة عليه فحسب، ومحاصرة له، أو ربما تجميده ومسخه، كأن المغزى ليس سوى ميدوزا التي تخيل كل من يحدق في وجهها البشع إلى حجر.

أليس في هذا معنى آخر للبطلات الثلاث (كن والخلق والمادة)؟

إنهن يشبهن الكائنات الخرافية (الجورجونات الثلاث) اللاتي يقبهن في وكرهن القديم، في انتظار الضحية القادمة أو انتظار مغامر آخر تغويه الأحجار النفيسة وتحرك فيه «رغبة للصنعة»، فتضيق منه الصفة، وتلبس عليه معالم الطريق وراء الكينونة.

ولعل هذا المغامر يقع في الهاربة، ويحدق في عيني «ميدوزا» التي تمسخه حجراً، فيستحيل إلى حجر، ليس فيه ما يميزه عن بقية الأحجار التي حولها/ حولنا. وهل يؤدي الحجر الوظيفة التي خلقت «الكلمة» من أجلها؟ أم أن علينا أن نعيد كتابة الكلمة وصياغة المكتوب؟

«ها أنا في الحقيقة أنجل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات الخفية في الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً وتماماً» [حاسب كريم الدين ص ١٥].

إعادة الحكاية:

هل هناك ذات قارئة للحكاية خارج الحكاية، أم أن الذات التي تمهد الحكاية هي التي تتشكل في أثناء

فعل الحكى، وبعملية إعادة الحكى نفسها، كأنما هي حاصل التقاء وعي كائن - مشروع وجود - نص موجود أو بحكاية... مكتوبة مقروءة في «ألف ليلة وليلة» من الليالي ٤٦١ - ٥٢٧. [حاسب كريم الدين ص ١٣]. بمعنى آخر، هل نحن بصدد رواية/ فنان، ينوب عن الكاتب في إنشاء آرائه وشرح رؤيته أو تأويله الحكاية المكتوبة في «ألف ليلة وليلة»، أم أننا لزاء صورة أخرى لحاسب كريم الدين يقدمها بدر النيب باعتباره قارئاً مثالياً للنص الأصلي، وهو يشير في الوقت نفسه إلى موضع الحكاية في (الليالي): «لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمي وأسلوبى الذي اخترته لإعادة الكتابة» [ص ١٣]. أم أن علينا أن نتصور وجود حاسب كريم الدين نفسه بينما كأنه يعاصر «هذه الأيام الغريبة من حياتنا»، حيث نحتاج عالمنا العربى موجة من «كتابة المذكرات»، يحاول أبطالها من سياسيين ومؤرخين وصحافيين، ورجال أعمال وسيدات مجتمعات «إعادة كتابة التاريخ، أو صنع التاريخ الذى يريدون» [حاسب كريم الدين ص ٩].

هل يمكننا - بالفعل - أن نتخيل وجود حاسب كريم الدين نفسه المروى عنه في (الليالي) - بوهمى معاصر، يلم بكل الأحداث السياسية والشحولات الاجتماعية والانتكاسات القومية التي لم تزل تقع في حياة أمسترا، مع احتفاظه بكونه واحداً من «أبناء الحكايات»، واحداً تنتهى حكايته المكتوبة بأن يصير «أعلم أهل زمانه» بعد أن «فجر الله في قلبه بتأنيع الحكمة وفتح له عين العلم، وحصل له الفرح والسرور» [الليالي - الليلة ٥٢٧].

ويترادى لى أن علينا أن نرى في حاسب كريم الدين - كما قدمه بدر النيب - قناعاً للكاتب والقارئ، إلى جانب كونه آخر غربا عنا وعن كتابه، بوصفه واحداً من «أبناء الحكايات» في نهاية الأمر.

يسمى إلى الجمع بين الصفة والصنعة. وهو يعرف الفرق بينه والخطابين وهـ أصحاب الصنعة، ويقول:

«لقد ظللت طول حياتي لا أعرف كيف يقبل الناس أن يختزلوا حيواتهم في صنعة!! وإن كنت أرى وأعرف أن هذا هو طريقهم الوحيد في الحياة. وأظن أنني لم أحملهم» زوجتي لأن حياتي كانت متجهة إلى «هم»، آخر لم أعرفه ولم أفهم معناه إلا بعد أن كادت تلك الحياة أن تنتهي... فقد ظل عجزى عن اتخاذ صنعة هو الصفة التي أصبحت لى. وكم لاقيت من الصفة في مطلع حياتي وأواخرها» [حاسب كريم الدين ص ٢٣].

إن الحديث عن الصنعة هنا يذكرنى بما قاله عالم النفس الأمريكى إريك فروم في كتابه «الخوف من الحرية» عن اتجاه الإنسان المعاصر لاكتساب مهارات وقدرات خاصة تؤهله لشغل وظيفة أو منصب أفضل. وبمعنى أدق، إن كل ما يتعلمه الشخص الناجح هو القدرة على بيع نفسه بأفضل سعر ممكن، وإن هذه هى الوظيفة الفعلية التى يمينها المجتمع المعاصر للتعلم وللعلم بصفة عامة. فلم يعد هناك معنى للبحث عن المعرفة والسعى وراءها، وطلبها لذاتها، وإنما هناك دائماً سباق يحاول فيه كل فرد أن يحسن «تسويق» نفسه self pro-motion. ولكى يحقق هذا الهدف عليه أن يخضع إلى متطلبات السوق، وقوانين العرض والطلب، وأن يكون مهيباً دائماً للتفاوض والمساومة وتقديم التنازلات المطلوبة للوصول إلى نوع من التوافق والحل الوسط "Policy of Compromise". إن اختزال الشخص لنفسه في صنعة هو ما يحقق له ذلك النجاح المادى .. فى عالم الممكن حيث تنتشر القيمة التى لا تتولد عن المستحيل [المستحيل والقيمة ص ٦].

ولا يمكن الاستهانة بجانب السيرة الذاتية فى حاسب كريم الدين، وفى غيرها من أعمال بدر الديب، أو فهم العمل وإدراكه إدراكاً حقيقياً دون ذلك الجانب. إن حاسب يقول:

«لقد ولدت - على غير ما تقول الحكاية المكتوبة - فى إحدى ضواحي القاهرة الجميلة أيام كانت جميلة، وكان أبى على غير ما تقول الحكاية يستأنياً عارفاً بالنيات، وقد جعلته القصة حكيماً طيباً عارفاً بالأدواء والأمراض» [ص ١٣].

وذلك قول يبين عن أن الكاتب يصنع حيلة فنية، بأن يضع معلومة خاصة بحياته الشخصية فى سياق حكاية حاسب كريم الدين ليضفى على النص الشعبى صفة الواقعية، ولكن بما يجعل هذه الواقعية تظهر دائماً بوصفها جزءاً من الأسطورة؛ أسطورة البطل المروى عنه، وأسطورة الراوية نفسه الذى يروى حكاية مكتوبة بالفعل زاعماً أنه يقص علينا سيرته الذاتية.

وهناك دائماً ذلك المزج بين ما يتنمى إلى السيرة الذاتية بصفته أمراً كائناً أو ماضياً قد حدث، وبين ما قد يراه بطل السيرة ضرورياً لمعنى الحكاية، أى لإدراك ذلك المعنى الذى يفترض أن تكون كل هذه الحياة سعيًا وراءه ومحاولة لتحقيقه، أعنى أننا نفع دائماً فى لحظة التهام، أو صراع محتدم، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وينكشف لنا ذلك الصراع عندما نتأمل الحكم الذى يطلعه بلوقيا على حاسب، وهو يقول: «وزعت همك يا حاسب ولم تحب.. فلم تقدر على الصنعة، ولم تختمل الصفة» [ص ١٠١].

إن حاسباً - كقصر الزمان وفنان (إجازة تفرغ)، وراوى لعبة «تودد الحكاية» - يظل مشروعاً للعاشق الذى لا يقبل التحقق، لأن ما ينشده هو دائماً مستحيل

الدُّوب، يتقاعس ويرد نحو تحصيل المعرفة؛ [ص ١٣٧].

إن الرواية يلتقى مع الذات الثانية للكاتب فى كونهما يريان دائماً أن يحصل على «مجموع المضى»؛ ويجاهدا كي يدركا تلك المعرفة الكلية المنصبة على هم واحد، المعرفة القادرة على أن تحيل ما فى الكون من معان «لا تجمع ولا تتراكم» إلى كل واحد، ومعنى كامل لا يتسرب إليه عدم ولا تفتته «حسابات الحياة». إنها رحلة السعى وراء المستحيل؛ معرفة هى عين الوجود، لا انفصال فيها بين العارف وموضع المعرفة؛ فكل ما تعرفه يوجد بإدراكك له، وكل ما تدركه تكونه. وليس لهذه المعرفة أن تدرك ولا لهذا السعى أن ينتهى؛ فذات العارف التى تبدأ السعى أو تخرج فى هذه «السباحة» لا تنتهى من هذه الرحلة الممتدة، وإنما تتحدد صفتها - أو تكتسب ماهيتها - من ذات التجربة؛ تجربة السعى وراء الكينونة؛ «بمعنى الحركة إليها»، إنها تغدو مشروعاً تتجه صوبه، وتكونه، فى آن.

ولعل هذه الفكرة هى التى تفتح لنا باباً لفهم موقع حاسب كريم الدين من بدر الديب. إن حاسباً يصبح فى الكتاب موضوعاً للمعرفة، تتحد به الذات الثانية للمؤلف فى غمار بحثها عنه ومحاولتها إدراكه، لتغدو إعادة الحكاية أكثر من مجرد محاولة للفهم أو التأويل. إنها تجربة الدخول فى الحكاية، ومعايشة المكتوب، كأنك تكونه، وكان «ما كان» هو كل ما هو كائن فيه أو يمكنك أن تكونه. وهذا معنى أن تكون إعادة الحكاية سعياً وراء الكينونة.

يقول حاسب: «كلنا يا جانشاه نقعد وننتظر لنعرف الحيلة التى تردنا إلى أهلنا ولكننا لا نعرف ماذا يحدث لنا ونحن ننتظر...» [ص ٢٨٠]. هل حاسب هو الذى يتكلم أم بدر الديب؟ إننى أرى العبارة تتردد فى داخله، كما لو لم يكن القاص وحده هو الذى يروى «حكاية النفس»، ولكن المتلقى نفسه لا يستطيع أن يعرف المحل الأدبى ويدرك إدراكاً حقيقياً إلا إذا قرأ نفسه فيه أو وجده

أما اقتران المرء بالصفة؛ بحيث لا يصبح هناك فاصلاً بين الصفة والموصوف، فهو المستحيل الذى لا يستطيعه سوى المتصوفة والشهداء وأبناء الحكايات». وأحسبني أجبت بذلك عن السؤال الذى لا بد أن يطرحه القارئ وهو: لماذا انشغل بدر الديب بـ «الليالى» إلى هذا الحد؟ وهو سؤال لا بد من الإجابة عنه بسؤال آخر يقول: وأى نوع للعشق ومرادة المستحيل يمكن أن يكون بدلاً عن «الليالى»؟ وأى عالم سحرى يمكن أن يمنحنا صورة لاتعصار الإنسان على نفسه، وتخبره من «عالم الممكن»، وأغلال الحياة اليومية وسماط الأمس الكتيب؛ سوى ذلك العالم الذى تزخر به «ألف ليلة وليلة»؟ ما من شئ يسقط الأبطال فى عالم القيمة المنشرة، حتى الهزيمة فى وجه القدر، أو الانكسار أمام سطوة المكتوب وسلطانه. إنهم يموتون كآلهة لم توجد إلا لذاتها ولم يكن موتها سوى انتقال بين مراتب الوجود لا يترزع عنهم الصفة، ولا يسلبهم تلك الهالة القدسية التى يسبغها عليهم نشدان المستحيل. ومن منا يستطيع أن يتخلى تماماً عن الصنعة، وأن يرتبط مثل «جانشاه» - العاشق الحقيقى فى إعادة الحكاية - بالصفة:

«صفة جانشاه ليست معرفة كمعرفتى تخيل الأشياء إلى معان، وتجميعها متراكمة متنوعة فى شمولها. ولكنها صفة تتجه لموضوعها فتزجده كاملاً كل الكمال، جميلاً مستحيل الجمال معطياً لا نهاية لمعطائه...» [حاسب كريم الدين ص ٢٧٦].

هل يستطيع حاسب (أو بقدر على) امتلاك مثل هذه الصفة أو «الهم الواحد»، بتعبير كريجور، أم يظل أسير «حسابات الحياة وسماط الأمس الكتيب»، ويتعاشى أو يتوافق مع ما يمارسه «الناس على وجه الأرض»، أى «ارتكاب الإثم، واحتمال القسر ومهانة السلطان والسعى

مكتوباً في داخله، أو وجد في هذا المكتوب القدرة على إعادة صياغة هذا «الداخل» أو ربما إعادة كتابته.

حين نصنت حاسب إلى ملكة الحيات، وهي تروى له حكاية جانشاه، فإننا نراه يخوض تجربة التلقي هذه، ولا يشعر بأن هذا الاتحاد يسلبه واحديته، وإنما يمنحه وجوداً آخر، بل إنه يحيل معرفته بنفسه إلى وجود مفارق:

«لم أكن - كما قلت - أسمع عن شخص آخر غير نفسي. ولكنني كنت أحس هذا الكيان الجديد منفصلاً مفارقاً وكأنني أرقبه» [ص ٢٣٧].

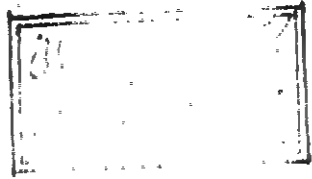
إن الأمر يبدو كما لو كان المتكلم، داخل وخارج الحكاية في آن، يعيش التجربة بذات أخرى منفصلة عن تلك الأنا الموزعة بين «حسابات الحياة» و«سماط الأمس الكتيب». هذه الذات القارئة/ المارفة هي التي تجسد العمل الأدبي وتمنحه وجوداً حقيقياً، كأنها تحول يجري على «أناء المخلوق يجعل منها ذاتاً خالقة وصانعة للوجود. ولعل إعادة «حكاية حاسب كريم الدين» تمثل - في بعض جوانبها على الأقل - رواية «قارئ» نراه يخوض في أوراق نص مكتوب يسمى إلى تأويله، ومن ثم امتلاكه، وإعادة كتابته.

وقد عدت إلى (إعادة الحكاية) بعد قراءة رواية إيتالو كالفينو (لو في ليلة شتاء كان مسافر)، فأثارني اهتمام كلا الممثلين بدور القارئ في النص، ومحاولة توريثه أو جذبه إلى الاتحاد بالبطل الذي يظهر في الرواية الإيطالية بوصفه قارئاً يسمى إلى قراءة آخر أعمال إيتالو كالفينو (لو في ليلة شتاء كان مسافر)، وذلك حين يذهب لشراء نسخة من الرواية، ويبدأ في قراءتها ثم يكتشف فجأة أن هناك خطأ في طباعة الكتاب، وأن ذلك الجزء الذي قرأه لا ينتمي إلى رواية كالفينو التي كان يريد شراءها. لكنه الآن أصبح مصمماً على أن

يكمل العمل الذي بدأه، فيعود إلى المكتبة ليستبدل بهذا الكتاب العمل الآخر الذي قرأ بدايته. وهناك يتعرف على قارئة تشاركه التجربة نفسها التي تتكرر مع عدة أعمال كلها مجرد بدايات مختلفة ومتنوعة لقصص لا تكتمل.

ويبدو تأثر كالفينو واهتمامه بـ (ألف ليلة وليلة) واضحاً، حتى إنه يستخدم صورة روائي مجبر على كتابة حكايات لا تنتهي لزوجة أمير عربي كي لا يفنله الأمير، كأنه صورة شهرزاد معكوسة في مرآة العقل الأوروبي. وبالطبع، ينفي الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والأساليب المتعددة التي يستخدمها كالفينو (من الرومانس إلى القصة البوليسية إلى روايات الحرب ومغامرات الجاسوسية مروراً بالفصص القوطية ومختلف أنواع الكتب الرائجة best sellers). لكن المهم، كيف تحول العمل المستع إلى تحليل دقيق ورائع لأنماط القراءة، سواء تلك القراءة المسماة بالعادة أو القراءة للتنسية، وكيف أصبح القارئ الفعلي هو القارئ المكتوب في الأمثلة التي تصور ولوج القارئ في العمل المكتوب، وإدخاله في مشاهاته، وما يصنعه ذلك القارئ بالنص وما يفعله النص فيه.

وعلى الرغم من اختلاف الممثلين على كفاءة الأوجه، أعني نوع التجربة، والشكل الفني، وأفق التوقعات الذي يصنعه كل منهما، فإن موضع البؤرة يظل دائماً هو الكتابة، من حيث هي علامة تعود بالإشارة على نفسها، وتحيل إلى ذاتها بوصفها كتابة. ويحاول بطل كالفينو - القارئ - أن يكمل النص الذي بدأه، لكنه يجد نفسه دائماً يبدأ حكاية جديدة، وتكرر التجربة من نص إلى نص كأنما كل النصوص يفضي بعضها إلى بعض، وكل النهايات حدود مفترضة، لا نكاد نصل إليها حتى نبدأ حكاية جديدة أو حلقة أخرى في السلسلة الواحدة التي تصنعها النصوص جميعاً. وتلك هي نفسها تجربة القص في (ألف ليلة وليلة) بصفة عامة، وفي (حاسب كريم الدين) بصفة خاصة:



وأعده براءة يا مليكتي وغفران أم أنها تأكيد للإلزام ودفع لي، أنا المسكين المملوك الإرادة والفكر، على اللوج فيه، وغمس يدي فيه حتى أعرق أعماقه التي لا نهاية لها. كيف أفعل يا مليكتي ما تأمرين وأنا لا أستطيع أن أفعل إلا ما تأمرين، لحاسب كريم الدين، ص ١٦٦.

هذه هي لحظة الفرقة التي يتجلى فيها عشق حاسب ملكة الحيات، ليس بوصفها تجسداً للمستحيل الذي يهواه، أو للصفة التي لا يصبر على احتمالها، وإنما لكونها الإله الذي قال له: «اعلم»، وكأنها «كن»، وليس أمامه من سبيل كي يدرك هذه الكينونة، سوى أن يقتل الإله ويرتوي بدمائه حتى يكون.

هامش:

نرى لماذا اختار يهوذا أن يقبل السيد المسيح علامة لكي يدل عليه:

«وكان مسلحه قد أعطاهم علامة قتلاً الذي أقبله هو هو. امسكوه واضربوه به بحرص. فجاء للوقت، وتقدم إليه قائلاً يا سيدي ياسيدي. وقيله: [مرقس ١٤ (٤٤ - ٤٥)].

إن إعادة الحكاية تتكون من ثلاث دوائر من العشق المستحيل: هناك عشق بلوقيا للنبي محمد، وسعيه للقاءه في غير زمنه، كأن العشق محاولة لإيجاد الممنوع، تتحدى قيود المكان والزمان. وهناك عشق جانشاء لشمسه ابنة ملك الجان، وسعيه إلى امتلاك ذلك المستحيل والعودة به إلى زمن الممكن، فينتهي جالساً بين قبرين؛ قبر الحبيبة التي ماتت دون أن يملك جانشاء القدرة على دفع ذلك الموت، والاحتفاظ بالمستحيل الذي أدركه. وهناك عشق حاسب ملكة الحيات، وهي التجربة الأكثر درامية؛ لأن الماشق لا يدرك ذلك العشق إلا بعد فوات

إذ توجد دائماً إشارة إلى من يروي حكاية، أو حكاية داخل حكاية، حيث يروي قاصر عن آخر أو آخرين، مع الارتباط بالرواية نفسه على نحو ما، وبواسطة تقنية يمكن أن تعيد صياغة حياته هو أو تصنع مصيره الشخصي.

هكذا تروي شهرزاد حكايات عن حيوات أخرى كي تنقذ بهذه الحكايات حياتها هي. ويعتمد بقاؤها على قيد الحياة على قدرة هذه الحكايات على أن تطول وتمتد وأن توقع المتلقي شهرهارة في أسر ذلك التشويق الذي لا ينتهي. ويحاول ملكة الحيات في «حكاية حاسب كريم الدين» أن تؤدي الدور نفسه، وتروي لحاسب قصتي بلوقيا وجانشاء، ويحاول أن تجعل هذا السرد يمتد حتى تؤخر من ذلك المصير الذي لابد أن تلاقه على يدي المتلقي (حاسب) الذي يسلمها إلى الوزير كي يذبحها ويقطع لحمها ويغليه، وفي لحظة الخيانة هذه تدهوه ملكة الحيات قائلة: «تعال عندي، وخذني بيدك». فإن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك في دفعه. [ص ١٦٦]. إنها تناسله أن يسلمها إلى الموت المكتوب، كأنها تكرر قول المسيح ليهوذا الإسخريوطي: «ما أنت تعمل فاعمله بأقصى سرعة» [يوحنا ١٣ (٢٨)].

وإذا كانت اللقمة التي أعطاهها المسيح إلى يهوذا هي حكم الإدانة الأخير «فبعد اللقمة دخله الشيطان»، فإن هذا الخبر نفسه هو جسد المسيح المبذول ودمه المسفوك عند كل البشر. إنه يطعم يهوذا، لا لأنه خائن، ولكن لما سوف يتحمله من آلام وأحزان لا نهاية لها «وكان خبيراً لذلك الرجل لو لم يولد» [مرقس ١٤ (٢١)].

إن هذا المأمور يستحق الشفقة على ما قد أمر أن يفعل. وإشارات السيد المسيح في «العشاء الأخير» ملتزمة كعبارة ملكة الحيات: «إن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك في دفعه». هذا الالتباس الذي يتوقف عنده حاسب متسائلاً:

إن المعرفة التي تمنحها له تصبح وجوداً قائماً فيه ومن حوله، بل تكاد هذه المعرفة أن تصبح هي الكينونة التي يسمي وراءها ويطلبها: «قالت لي فجأة ومباشرة: «اعلم أنه كان.. وإذا بالذي كان يصبح وكأنني كنت».

إنها تجربة المتلقى المثالي الذي يمشي في النور كأنه لم يكن له وجود قط قبل أن يلج المكتوب فيمنحه النور من روحه حياة لم تكن له من قبل. وتتحول الأصوات أو الكلمات المخطوطة إلى حياة كاملة تحيط بالمتلقى وتحوطه وتصنع منه وفيه وجوداً جديداً:

«قالت لي فجأة ومباشرة «اعلم» فإذا بي أتشكل بما تقوله، وما يطلب مني أن أعلمه، وإذا بي أمتلك الزمان والمكان الذي يحدث فيه ما تحكيه وكأنه - أو هو في الحقيقة - هو ما جرى لي» [ص ٢٣].

لم يعد هناك ثمة انفصال بين ذات المتلقى والنور الذي يتم تلقيه. إن المتلقى / العاشق يتشكل بفعل العشق، كما يكون المحبوب هو عين ما يراه العاشق. كأن المعرفة التي يتلقاها العاشق ويتشكل بها هي فعل العشق نفسه الذي مارسه العاشق، وأعطى به المحبوب سلطاناً «ومقدرة أحوال الحكاية حياة وجعلت السماع تجربة وصيرت التجربة متفقداً ومعنى» [ص ٣٣].

إن الإله وجود في ذاته يستغنى عن أى وجود، بل عن كل الوجود، لكنه لا يصير معبوداً إلا بعبودية العابد، ولا يتجلى سلطانه وتظهر قدرته إلا بإدخاله عبده العاشق في التجربة. والتجربة هي الهبة التي يمنح بها الرب أبناءه. ألم يقل المسيح: «... صلوا لكي لا تدخلوا التجربة» [ص ١٢٨].

وتجربة حاسب مثل تجربة قمر الزمان هي قصد للقيمة التي تكمن في التضحية، حيث العشق تضحية أكبر من الشهادة التي هي تضحية بالنفس، لأنه تضحية

الأوان. وحين تسأله ملكة الحيات: «هل تحبني يا حاسب.. يرتبك وتضطرب أفكاره، وتختلط عليه المعاني، وتتزاحم في فمه الكلمات، لا يعرف كيف يرتبها أو يسرها. وحين تكرر الملكة السؤال، يقول:

«أحبك؟! ماذا تعنين.. أنت مليكتي العارفة.. ذات القدرة والسلطان.. أنت الماضي والآتي وكل الزمان.. أنت المكان والأين الذي أنا فيه.. أنت المستحيل الذي أنشده دون أن أعرفه.. أنت القيمة التي أسمى لها بكل ما أعرف من صدق وإخلاص.. أنت.. أنت..

- كفى يا حاسب.. لا تكمل.. إنك لا تحب [لا نفسك] [ص ١٠٩].

هكذا تدخل الملكة حاسب في التجربة، وتكشف عجزه عن احتمال الصفة، تلك الصفة التي أرادت له أن يكونها بقولها «اعلم»، كأنها نذكرنا بكلمة «اقرأ» بداية الرسالة أو بكلمة «كن» بداية الخلق. وفي كلتا الحالتين يتجلى معنى الصفة التي يريدها الإله لعبده المختار.

والمكتوب على «ملكة الحيات» هو مصير كل الآلهة / المعشوقين، أن تموت على يد العابد / العاشق. ولكي تكتمل طقوس الهبة، يشرب حاسب «رغوة» لحم ملكة الحيات التي تجعل قلبه «بيت الحكمة». فيرى «السماوات السبع وما فيهن إلى سدة المتهى»، ويغدو ملماً بكل ما في الكون من معرفة وعلم.. بعد أن قتل الإله وتوحد به منفذاً لإرادته الكامنة في كلمة «اعلم» كن:

«قالت «اعلم» فانداح في روحى مكان فسيح تصبح فيه الكلمات أحداثاً، وتصبح فيه الأحداث المحكية وقائع في روحى تصنع حياتي فلا أكاد أميز بين الحكاية وحياتي إلا وأنا أحكيها أو أعيدها» [ص ٣٣].

تراءى ولذا وأنا لا أستطيع أن أملكه ولا أقدر أن أجعله لى [زفرقة أيوب ص ٨٠].

تجربة الذهب هي مرادة المستحيل التي تبدأ بمحاولة امتلاك «النص» بتحويله إلى وجود معاصر، له حضوره الذي يمكن الميث فيه.

إنه يبدأ «لعبة تودد الجارية» بعبارة «كنا فى القرن الثالث للهجرة»، ويعلمنا النص بشكل ضمنى أن ال «نا» تعود إلى أبناء الحضارة الإسلامية فى ذلك الوقت، سواء أكانوا من أصل عربى أم غير عربى، وذلك دون نظر إلى كونهم يتتبعون أو لا يتتبعون إلى دين الدولة ومذهبها الرسمى. ويتنقل الراوية من تحديد الزمان إلى المكان، حيث المقصود «بنداد» حاضرة الخلافة العباسية، تلك التي يصفها كأنها هي نفسها «تودد الجارية»، «منيرة، مضبقة، غضة»، وهي صفات تظهر في قدرتها على التغلب على كل خصومها من العلماء والحكام والوزراء، وفي امتلاكها المعرفة التي أعجزتهم وأدهشت الخليفة، بهذا الفجر البادى في عبارة التحدى التي أعلنتها: «إن غلبتنى فخذ نيايى، وإن غلبتك أخذت نيايك».

لكن بدر الديب لا يلتفت إلى تفاصيل الحكاية، وأسئلة الجارية لأن «القصة معروفة، مسجلة ومسطورة» [السنن والطلمس ص ٨١].

إنه يروى على لسان صاحب الجارية الذي ورثها عن أبيه، كما ورث ثروة «تهددت... كالسحابات فى الصيف» ولم يعد يملك غير «الدوق»:

«فأنا لا أهرق حرفة أو صنعة

وليس لى فى أى علم بروز

ومن لا يعرف الدوق، لا يعرف

إنه أبهظ الأحمال فى النفس

لا يشيع ولا يفتح،

بالوجود: كل الوجود، أى قتل للمحبوب. إن ذروة الإخلاص فى الصوفية هي أن يرى العابد كل ممارسته للعشق الإلهى بوصفها فعلا إلهياً لا إرادة له فيه، وقتل المعشوق هو تنفيذ لإرادته وتحقيق رغبته فى أن يحل فيك. يقول حاسب:

«معنى الحكاية لا يتغير سواء كانت الأحداث حلاً أم كانت واقعاً فريداً متميزاً. فالعلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى. والأحداث والكلمات فى الحالىين مثقلة بالدلالة والمغزى» [ص ٢٤].

قصص واقعية من ألف ليلة وليلة:

إننا لزاء أساطير قد صارت حقيقة تبحث الحياة، يعيشها الراوية فى زمن السرد، ويماصرها المثلقى الكامن فى النص، والمثلقى الفعلى الذي يحيل النص إلى عمل حتى يبعث على الحياة. وفى الوقت نفسه نحن لزاء كاتب يقدم لنا سيرة ذاتية تتخفى وراء قناع الأسطورة، ولا تباعد بين الجانبين، فملاح السيرة الذاتية هي القناع الذي تقبص وراءه الأسطورة، كأن لها وجوداً حقيقياً أقوى وأشد من ذلك الوجود الذي تزعم انتسابه إلى عالمنا الواقعي. يقول الراوية عن جاريته تودد فى «لعبة تودد الجارية»:

«كنت إلى هذا الحد واحياً،

ركنت إلى هذا الحد عاجزاً،

أهقونة صارت ملفلفة فى الإعجاز

معجونة بصمت الكمال،

مسلسلة فى التحقيق الذى لا ينال»

[ص ٨٥].

هذه الكلمات نصف امرأة ونصف (الليالى)، وهي وصف يتعلق بكل الحضارة أو الحياة التي تركها لنا الأجداد فى الوقت نفسه: «ألم تكن كل تلك الحياة

وليس له من حدود إلا الكمال.
[ص ٨١-٨٢].

وهو أيضاً صاحب صفة وليس صاحب صنعة،
ينشد «الكمال» المستحيل، وينتجه صوبه بحكم ما هو
كامن فيه من ذوق، وما ورثه عن أبيه، أى تلك الجارية
التي تبدو «أعلى من أى امتلاك» [ص ٨٤].

إنها إرث لا يستطيع السيطرة عليه وامتلاكه، بل
يصير هو المملوك المستلب، المشغول بها الحائر فى
الأسئلة التي تفجرها فى روحه، دون أن يستطيع حتى أن
يطرح عليها ما يجول بخاطره.

«لو أننى سألتها لما استطعت صياغة السؤال.

هل هى حقاً امرأة؟ وهل هى حقاً لى؟

ماذا كان بينها وبين أبى؟

وماذا كان بينها وبين كل إرادة فى الدنيا؟
[ص ٨٤].

الأمر يبدو كما لو كان الميراث الذى تركه الأب
للأبن هو دائماً دعوة لامتلاك المستحيل، بخرج الأبن
فى طلبه وهو يعرف أنه لن يدركه، لكنه لا يملك أن
يتحرر من أسر ذلك الميراث، ولا يستطيع أن يرفض المعنى
فى ذلك السعى مهما كان يقينه من أن سعيه بلا طائل،
وأن وصية أبيه أو ميراثه كتبوه المرافقين فى المأساة
اليونانية. إنها قراءة للمكتوب، لا تعطى البطل التراجيدى
فرصة الخلاص منه أو تغييره، لكنها تدفعه إلى ارتكاب
الإثم الذى يصبح به مستحقاً للمعقاب المكتوب منذ
الأزل. هكذا كان ميراث حاسب كريم الدين، إذ أوصى
أبوه أمه قائلاً:

«وإذا كبير وقال ما خلف لى أبى من الميراث
فاعطيه هذه الخمس ورقات، فإذا قرأها
وعرف معناها يصير أعلم زمانه» [ص ١٥].

ويقرأ الابن الورقات الخمس فيصبح أسير
هذا الميراث الذى خلفه أبوه، وتتحقق نبوءة
الأب بعد أن تكون قد كلفت الابن الحياة، كل
الحياة. أما الورقات الخمس فقد أخفتها «الليالى» بينما
حاولت «إعادة الحكاية» كتابتها، لكنها ظلت خفية
مستعصية على الإدراك الكلى، أى ذلك الإدراك الذى
يجعلها ملكاً للأبن أو يسمح له بالدخول فيها، كأنها
سرة أخرى تودد الجارية التي لا يستطيع الابن أن يمد
يده إليها:

«وعندما دخلت غرفتها

وكشفت عورتها

بهرنى النور والصمت وأعجزنى الحق

عن أن أمد يدى» [ص ٨٥].

«وفى أول مرة عند فراشها أحسست مرة
أخرى،

أننى فقدت ثروة أبى

وأن لا أمل لى فى شئ» [ص ٨٦].

وعند ذلك الإحساس بالفقد يتولد معنى الوجود،
فالألم هو الذى يمنحنا إدراكاً للذة التي ينطوى عليها
طلب المستحيل، بل لعل الألم الذى يصيب النفس فى
سعيها وراء «الكيثونة» هو الذى يفجر فيها القدرة على
طلب المستحيل: «ومن يطلب المستحيل يهان الثمن»
[قمر الزمان ص ١٣٦].

وليس المهم هو ما يتحقق بالفعل، أو ما يصيبه المرء
لقضاء الثمن الذى يدفعه فى طلب المستحيل، بل هو
السعى نفسه وقصد الصفة بما ينطوى عليه ذلك القصد
من قيمة، سواء انتهى المشروع الإنسانى بالشهادة، أى
التحقق الكامل للصفة، أو ظل يطارد هذه الصفة، وينتجه
صوبها دون أن يدرکہا، كأنها غزاة جانشاء، أو جوهرة
المستحيل التي اختطفها الطائر الأخضر من يد قمر
الزمان:

«وقفت أقرب طارى الأضر

بتحرك على حافة النافذة

وجوهرتى فى منقاره الأبيض

واضحة فريبة بعيدة كالمستحيل» [ص ١٠٧].

بين سكينه وتودد الجارية:

بينما التزم بدر الذهب بالخيوط الرئيسية لحبكة
«حاسب كريم الدين وملكة الحيات» كما وردت فى
(الليالى)، نراه على العكس من ذلك، يتصرف بحرية مع
النص المصدر فى «لعبة تودد الجارية» و«من تجارب قمر
الزمان»، وإن كانت البنية الأصلية لإعادة الحكاية تظل
واحدة سواء كان العنوان «إعادة حكاية» أو قصص واقعية
من (ألف ليلة وليلة). إن (الليالى) تظل مصفرا
للكاتب، يجمع ما يراه هو «واقعا» بدنيا ومعرفيا، يخطئ
حدود الزمان والمكان والفن الذى لا يقبده «بناء لاهوتى
أو فلسفى»، «لأن اللاهوت ليس فنا.. ولأن البناء
الفلسفى لا يمكن أن يكون فنا..» [إجازة تفرغ ص
١٥٨]. والبناء الفنى الذى صاغه بدر الذهب يعتمد على
عناصر التراجيديا الكلاسيكية: هناك البطل المأساوى
الذى يتمرد على قوانين الألفه والتكرار، ويرفض
الخصوع للممكن، محاولا - بتكبره وكبرائه المأساوى
«أن يصنع المستحيل رغم عجزه عن احتمال هذا
المستحيل أو قبله» [قمر الزمان ص ١٣٦]. ويتشكك
البطل قوانين الممكن، معتديا على حرية المستحيل،
مفتريا الخطأ المأساوى hubris الذى يتطلب كفارة
تكلف البطل الحياة «كل الحياة» [قمر الزمان ص
١٣٩]. ويفترق الانتهاك أو التجاوز الذى يتركبه البطل
المأساوى دائما بأثرى «قريبة بعيدة كالمستحيل» [قمر
الزمان ص ١٠٨]، «أيقونة.. ملفقة فى الإعجاز» [تودد
الجارية ص ٨٥]، أو حية لها «جمال كل النساء»
[حاسب كريم الدين ص ٢٦]، ولها أيضا «معرفة فوق
كل المعرفة.. المدركة للحب الذى يمتزج بالموت فى

الكوينونة ليصبح انظاراً وسياحة متصلة» [حاسب كريم
الدين ص ١٥٥].

إن تجارب قمر الزمان تبدأ بتجربة صناعة المستحيل،
أى بتصرف قمر الزمان على سكينه التى تسكن فيه،
وتسيطر على الروح والبدن [ص ٦٣].

«من أنت؟ .. أحبك» وزوجتك

من أين جئت؟ .. من سنوات كنت بداخلك

هل لك اسم؟

نعم.. اسمى سكينه» [قمر الزمان ص ٧٤].

وسكينه بالتصغير من السكن والسكينه التى هى،
عند المتصوفة، ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزل
الغيب، وهى نور فى القلب يسكن إلى شاهده ويعلمن.
ولكن سكينه فى تجارب قمر الزمان نور ونار، شاهد
ومشهود، محب ومحبوب، تخرج من بدن الصانع،
لتدخله فيها مجدوبا لا يطيع التأى عنها أو العيش
بدونها:

«.. استقر بدنى بداخلها

ولم أهد أهد أو أستطيع أن أبعد

فمع كل حركة للبدن عنها كنت أحس أننى

سأموت..» [قمر الزمان ص ٧٤].

ونهمس سكينه للمجذوب: «جهادك وجهدك

سعادتك بى، ومريضك وصحتك معرفتك بنورى» [قمر

الزمان ص ٦٩].

كأننا نستعيد كلمات النفرى فى (المواقف
والخطابات) ممترجة بروح الشبق التى تسود «تجارب قمر
الزمان»، فالتجارب تمزج الإلهى بالبدنى، وتصنع طقسا
يحاكى طقوس عبادة باخوس (ديونيزس) إله الخمر
والنشوة عند اليونان، حين كانت العابدات يرقصن
ويغنين ويقطنن الأشجار، ويحملن الرموز القضيبيية للإله

دون تخرج أو حتى وعى بما يفعلن، ثم يذبحن الحيوانات، وبما كُن لحمها النبي في فعل رمزي دال على التهام الإله، كما لو كان في فعلهن دعوة له كي يقسم أبدانهن، فتستقر تلك النشوة أو ذلك التوهج الجسدي فيهن إلى الأبد. تلك هي روح «الليالي» التي يولع بها بدر الديب؛ ذلك الامتزاج أو التوحد النهائي بين الجسدي والمقدس. إن تلك المعرفة بالبدن هي التي تولد القدرة على الخلق والإبداع:

«كانت يدي تعرف قبل أن تلمس

وتصنع باللمس كل ما تعرف وتريد»
[ص ٧٣].

هكذا يمتلك المهدوب قدرة الصانع الذي حل به، ويدرك المستحيل الذي كان يصبو إليه، لكنه لا يستطيع أن يكون ذلك الذي حل به، إنه يعجز عن «حمل المستحيل» [ص ٧٧]. ذلك لأنه، مثل كل البشر، يريد أن يرغم «المستحيل» على أن يصير شيئاً كالشعر، عاجزاً في الزمان، محصوراً في المكان والبدن [ص ٧٨]. إنه لا يريد حبيبة تظهر وتختفي كما تريد، وكما يريد لها المستحيل. وحين يدرك ذلك الانفصال بين إرادته وإرادتها ينقطع ذلك الاتصال الحميم الذي كان بينهما، وعندئذ ينمو «الازدواج» في داخل المرء، ولا يعود المعشوق هو ذلك الـ «نور في القلب». إنه آخر، أو مجرد «أخرى»، لا يعرف الحب «من هي»:

«إنها تقدر على الغياب كما قدرت على الظهور

ولم يكن الغياب يرغبي أو في قدرتي

فأنا فعلاً لا أملك من أمرها شيئاً

إنني لا أعرف على وجه الحقيقة من هي..

[قمر الزمان ص ٨٦].

والحيرة التي يمانيتها قمر الزمان هي عجزه عن الإقرار بضرورة الحرية للمستحيل الذي يعشقه. وأي إطار

آخر للعلاقة بينه وبين سكينه (كأن تكون زوجه مثلاً) تفيد لذلك العشق، وتنزل له من كمال المحبة وقديسية الاتحاد إلى تجربة حب عادي مصنوع من الممكن المتبدل المشاع:

«وتطلعت في داخلي أنشد المستحيل الذي أدرسته وأريد أن أعاود الإمساك به، فإذا به يصبح مجرد ذكرى، وساعات من ليل..» [ص ١٦].

وتختفي سكينه في داخله، كما: «اختفت نودود للأبد في البيت دون أن أعرف لها غرفاً أو ردهات..» [نودود الجارية ص ٨٦]. فالمستحيل يكمن دائماً في «الداخل» سواء كان هذا الداخل نفس المرء أو بيته. وحين يعجز الإنسان عن تحقيق ذلك المستحيل مقترناً بالقيمة (كما هو متحقق في الساعات الفنى لألف ليلة وليلة) يختفي ذلك المستحيل، أو يندو مجرد مستحيل بلا قيمة؛ تماماً كتجربة قمر الزمان مع دنيا زاد، فقد كان قمر الزمان يسعى إلى اقتحام الماضي، ورؤية ما كانت تفعله المحبوبة في سنوات الضياع. يقول:

«أنا لا أريد أن أعرف، بل أريد أن أكون

كل هذا الذي كان، وأن أراه

ملء العين، وأن أسمع به كل أذن

وأن أسجله مروباً محكياً فلا يخفى على فبه

حركة أو صوت أو ضوء» [ص ١٣٠].

ويجاهد قمر الزمان كي يخترق حاجز الزمن، ويرفض أن «يكون»، متخلياً عن «الجوهر» التي نحاض من أجلها رحلة في «مراتب الوجود» اقترب فيها من «حدود العدم»، وبأى إلا أن يرى ويسمع كل ما كان في ماضى الحبيبة، بل إنه يضحي بالحبيبة نفسها كي يمسك بذلك المستحيل، فيغرز الإبر السحرية في جسدها ليرى ويسمع «ما لم يكن من الممكن أن يقال أو أن

ويترك هذا المشهد في نفس المتلقى كشفاً لا يتغير
معناه سواء كان الحدث المروي حليماً أو حدثاً واقعياً. قد
تكون قصص (ألف ليلة وليلة) هي الواقع الذي نخفيه
عن أنفسنا بالإطار الذي نحيط به ذلك الكتاب الفريد؛
ولمّا كانت القراءة فيه دائماً خطيّة، ولمّا كان ما فيه
من عشق وتحريك للبدن ممنوعاً إلى هذا الحد [إجازة
تفرغ ص ١٥٩]. إن بدر الديب يقدم الواقع الفني
المكتوب في (الهالي)، ويوغل في واقعه/ واقعنا الذي
نخفيه عن أنفسنا فيمكن لا نمرف له طريقاً أو
«رداهات» إذ ليس الليل هو الذي يهبط على الإنسان؛
ولكنه الليل الذي يهبط بداخله [ص ١٥].

وهو يكشف بالرمز عن سر الكتابة الذي ينطوي،
بدوره، على سحر إعادة الكتابة، السحر الذي يشبه سحر
الرقى والعزائم، والذي قد يرفع عنا حجب «القبعة
المنشرة». وهو سحر يردنا إلى سره الذي يجعلنا نقبل
المكتوب لا لشيء إلا «لأنه مكتوب» ولأن ما حدث فيه من
تزيير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة التي ما
تبدأ إلا ليصبح من الضروري إعادة كتابتها من جديد؛
[حاسب كريم الدين ص ١٤].

يحكي بالكلام». وفي مشهد بالغ القسوة والعنف، يرى
قمر الزمان ويسمع كل ما لم يكن يخطر على بال:
«ورأيت الدم الأزرق ينال من جسمها
ويدي تغرز الإبر
في كل مكان من البدن المستباح

.....

ورأيت جسمها المستحيل
تتحسه الأبدى والعيون،
ووقفت عاجزاً عن أن أوقف صراخها..»
[ص ١٣٨، ١٣٩].

قد يكون تحول دينازاد بعد ذلك «إلى بجمعة
بيضاء» استعارة، أو محاولة للتحرر من ثقل المشهد
الواقعي، وآلام الصديق الجريح فيه. أو مجرد تقرير لضياع
الهوية التي خرجت:

«طائرة من الشباك،
إلى السماء المظلمة لا ينيرها إلا رفة الجناح
ووقفت أنظر خلفها، عارفاً أنها
لن تعود» [قمر الزمان ص ١٣٩].



**الطبقات التي امتدت
عليها من أعمال بدر الديب،**

- (١) إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات. أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- (٢) دلجة تودة الجارية في السن والظلم. مطبوعات نصول (٥٠) / الهيئة المصرية العامة للكتاب مارس ١٩٨٨.
- (٣) «من تجارب قمر الزمان» في المسحيل والقبعة. مطبوعات نصول (١٩٩) / الهيئة المصرية العامة للكتاب. أكتوبر ١٩٨٩.
- (٤) إجازة تفرغ. المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٠.

«الليالى» و«حكايات اللامير»

إبداع الجملة فى إبداع الفرد

حسين حمودة *

- ١ -

التحقق الترائى التى أفاد منها يحيى الطاهر فى صياغة
عالمه وخوض مغامراته الفنية.

ليس حضور (الليالى)، فى أعمال يحيى الطاهر،
حضور العابر، أو حضور الدخيل، وليس حضور
«النموذج المحتذى». جاوزت مفردات (الليالى)؛ بإطارها
وشخصها ووقائع حكاياتها وصياغتها وتقنياتها، مجرد
«التعليم» الذى يسهل انتزاعه أو استبداله من عالم يحيى
الطاهر، كما جاوز سميه إلى تمثل جماليات (ألف ليلة)
المشور على سبيل للخلاص من أسر نماذج كتابة
سائدة (أو كانت كذلك)، وافدة من التراث
الغريب. فـ (الليالى) فى كتابات يحيى الطاهر عبد الله
حاضرة فاعلة على مستويات أساسية عدة؛ من العناصر
الواضح مع بعض حكاياتها، إلى تمثل لغتها وتقنياتها،
إلى استلهاهم بعض وقائعها وإعادة خلقها، بل إلى
معارضتها وقلب بعض نماذجها الشائعة. وهذا الحضور
المتعدد، سلباً وإيجاباً، هو نوع من «التمثل» لا المحاكاة،

تأسس أعمال يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ -
١٩٨١) على مراوغة واضحة؛ بين اعتماد تقنيات
الكتابة القصصية والروائية الحديثة، وتمثل جماليات
الإبداع الجماهيري الموروث. تحتفى هذه الأعمال، على
تنوعها، بخوض مناطق جديدة للكتابة، وتسمى، فى
الوقت نفسه، إلى التجذر فى تربة حكي قديم. فإذا
كانت منجزات الكتابة القصصية والروائية المعاصرة،
العربية وغير العربية، تشكل دافعاً ملها وراء أسباب
«تجريب» يحيى الطاهر فى أعماله كلها، فإن تحقق
الحكى فى التراث العربى القديم، الفصحى والشعبى،
المدون وغير المدون، على حد سواء، يمثل أيضاً دافعاً
ملها، بالقدر نفسه، من دوافع هذا التجريب. ونقع
(ألف ليلة وليلة)، خصوصاً، على رأس أشكال هذا

* باحث - مصرى، قسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

واضحاً، مباشراً؛ إذ تحيل القصص، إحالات متكررة، إلى الحكايات، وتبدو قراءة هذه القصص - من منظور ما - استكمالاً لقراءة هذه الحكايات. من هذه الأواصر، مثلاً، ما يقوله الراوى فى خاتمة قصة «حكاية الصمى الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»، وهكذا صنيع الصمى عمره كما ضيقت بالعة اللبن الحمقاء اللبن» [القصة، ص ٣٩] (٣)، مستعيداً حكاية وردت بتتويحات عدة فى «ألف ليلة» (١). ومن هذه الأواصر، أيضاً، صياغة بعض شخصيات قصص المجموعة امتداداً لبعض شخصيات حكايات (الليالي)، مثل شخصية وأم دليلة فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت» التى تستعيد شخصية «دليلة المحتالة»، صاحبة «المنافس» والحيل فى حكاية «ألف ليلة» المعنونة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة» ونشأت زنب والنصاية (٥)، وهى شخصية تعد نموذجاً عاماً لصورة العجوز المبررة التى تسمى، فى مجموعة كبيرة من حكايات (الليالي)، إلى تدبير المؤامرات. كذلك تعيد شخصية «صابر»، الصياد الفقير (فى قصة «من يلقى الجرس»)، سيرة شخصية «جودر» فى حكاية «ألف ليلة»، «حكاية جودر ابن التاجر عمر مع أخوته» (٦).

وفىما يتصل بالمواقف القصصية، تستعيد حكايات للأمير (الكثير من «ألف ليلة»). من ذلك، مثلاً، موقف المغرير أو الجنى الذى يظهر غاضباً، فجأة، أمام آدمى، ويتهمة بجرمة قتل أرتكبها - دون أن يدرك - إزاء أحد أبناء عالم غير مرئى، ثم يطرده من موضع ما. فى قصة «حكاية الصمى...» تقول الجنى التى تظهر للصمى:

«... هل ضاقت بك الدنيا الواسعة فلم تجد غير هذا المكان نزاحماً فيه أنا وأولادى؟ لقد قسوت ابنى يا قليل النظر... وحتى يخف حزنى على ولدى عليك أن تفارق بيوتها قبل أن يدركك صبح» [القصة، ص ٢٣].

بكل ما للتمثيل من إمكانات للحذف والإضافة، للحوار وإعادة الخلق، فهذا الحضور - باختصار - نوع من التفاعل، الخلاق الذى يسمح بالأخذ والاختلاف معاً.



ولد (ألف ليلة وليلة) حضور جزئى فى بعض أعمال يحيى الطاهر، مثل عمله الروائى - القصصى القائم على شكل مفتوح (الحقائق القديمة لا تزال صالحة لإثارة الدهشة) وروايته القصيرة (تصاوير من التراب والماء والشمس) (١)، حيث يشهد هذين العملين اعتماداً على شخصية محورية، هى «إسكافى المودة»، صاغها امتداداً لشخصية «معروف الإسكافى» فى الحكاية المعروفة باسمه فى «ألف ليلة وليلة» (٢). ولد (ألف ليلة) حضور آخر، أساسى، فى مجموعة (حكايات للأمير) التى يمكن اعتبارها نموذجاً للتمثيل الأكمل، من بين أعمال يحيى الطاهر، لـ (الليالي)، على مستويات متنوعة، إذ يرتبط المصطلح بمجموعة من الوظائف والأواصر، من حيث اتصال كل منهما بهما فنى متكامل، على مستوى الإطار المفترض لراوى أو راوية يتحدث أو تتحدث، ومطلق (ملك - أمير) يستمع، وأيضاً على مستوى الوحدة القائمة على حكايات مترابطة، وعلى مستوى عدد من الروابط البنائية والتقنيات الفنية، وعلى مستوى الانتهاء إلى تأكيد مغزى أخلاقى واحد، وأخيراً على مستوى النظام خطة واحدة للسرد، فى كل عمل من هذين العملين، وإن تعددت السياقات، أو اختلفت، داخل هاتين الخطتين، تبعاً لاختلاف السياق الزمنى والتاريخى لـ (ألف ليلة) عن السياق الذى صيغت فيه (حكايات للأمير).

- ٢ -

ففىما يتصل بالأواصر الجزئية، يتصل عدد من قصص (حكايات للأمير) بحكايات «ألف ليلة» اتصالاً

وفي حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» في (ألف ليلة) يقول العفريت للسائس الأحدث:
«هل ضالقت عليك الأرض فلا تتزوج إلا بمعشوقتي؟»
ثم يهدهد أسراً: «أقسم بالله إن خرجت [كذا] من هذا
الموضع قبل أن تطلع الشمس لأقتلتك»^(٧٧). وكذلك
في «حكاية التاجر مع العفريت» يظهر العفريت للتاجر
ويقول له: «قم أقتلك مظلماً فقلت ولدي»^(٧٨). وهكذا،
في هذا السياق أيضاً، يمكن ملاحظة موقف الرجل
المتعامل، الجاهل بالقراءة والكتابة، الذي يفضحه امرأة
تقدم له «مكتوباً» أو خطاباً ليقرأه لها^(٧٩).

- ٣ -

فضلاً عن هذه الأواصر الجزئية المباشرة، يجمع
كلاً من (حكايات للأمير) و(البلالي) إطار بنائي أساسي
ثابت: الراوي / المتلقي (شهرزاد / شهریار في الحكايات،
والراوي / الأمير، غير المسميين، في القصص). من
شهرزاد، ومن الراوي، تصدر الحكايات، لسبب من
الأسباب. وإلى المتلقي، شهریار أو الأمير، تصل هذه
الحكايات، وإن اختلفت أسباب حكي الحكايات
واختلفت أسباب سماعها.

يحدد العنوان الكامل لمجموعة بحى الطاهر -
(حكايات للأمير حتى بنام)^(٨٠) - العلاقة بين الراوي
والأمير المفترضين؛ بحث تصبح كلمة «حتى» في هذا
العنوان، إشارة إلى استمرار الحكى، زمنياً، إلى هذا الأمير
المؤرق «إلى أنه بنام، أو الحكى له» كى يستطيع
التغلب على أرقه ومن ثم يستطيع النوم^(٨١). ومع ذلك،
فباحدى فصوص المجموعة - «هكذا تكلم الفران» -
تنهض على تعديل قيام متصل الحكى على علاقة
الراوي / الأمير، فتجعل من الراوي متلقياً للحكاية، مصاباً
بالأرق، وإن كانت أسباب أرقه مختلفة عن أسباب أرق
الأمير، وتجعل للحكاية راباً آخر «الفران»، أحد
شخص القصص. وظيفة الحكى، في هذه القصة، ترتبط

بما يتخطى مجرد دفع الأرق؛ إذ يصبح الحكى وسيلة
للوصول إلى درجة أكبر من درجات الوعي بتناقضات
الواقع، ومن ثم إلى درجة أكبر من الأرق المرتبط بالعيش
في هذا الواقع. فالراوي المفلس الذى يعانى الفقر
و«تقلبات الزمان»، الذى «لا يملك نعمة سوى نعمة
الخيال»، والذى يتحول في القصة إلى مروى عليه، يقول
في نهاية القصة عن الفران الذى احتل موقعه في لعبة
تبادل الأموال:

«والله لقد جعلنى أفكر ساعة، وأشرد
ساعة، وأنا - أنا المفلس - على حب
وكره.. وها أنا فى يقظتى - ككل الفقراء -
أطمع فى الحصول على الجرة الذهبية»
[القصة، ص ٨٦].

يبدأ الراوي، كما بدأت شهرزاد، من معرفة كلية
بالعالم. من هذه المعرفة يتعرف حكاياته، ليسلى الأمير، أو
ليدفع أرقه، أو يسعى إلى ذلك، على الأقل. ومن هذه
المعرفة، أيضاً، يشير إلى أن الحكايات قد تفعل فعلاً آخر
سوى التسلية أو دفع الأرق. وإذا كانت شهرزاد، في
(ألف ليلة)، قد استطاعت أن تنقل مثقابها الأول،
المباشر، شهریار، من «صورته الحيوانية إلى حضوره
الإنسانى»^(٨٢)، أى استطاعت أن تنجح فى مسعاها
للحكى، فإن صياغة علاقة «الراوي / الأمير»
فى (حكايات للأمير) لا تؤكد نجاح مسمى ما؛ إذ نفل
المسافة شاسعة بين عالمي الراوي والأمير، قائمة حتى
القصة الأخيرة بالمجموعة. يظل الأمير متممياً إلى
الدعة، مصاباً بالأرق الذى يستدعى سماع
الحكايات، ويظل الراوي متممياً إلى الفقر الذى يفرض
حكى الحكايات، مصاباً بأرق من نوع آخر، أرق الجوع
لا أرق التخم. لا ينجح الأرق الذى يبدو - ظاهراً -
قاسماً مشتركاً بينهما، فى أن يجمع بين عالميهما فى
عالم واحد. كان قصص (حكايات للأمير)، بذلك،
تبقى على الدافع الأول لاستمرار الحكى وتبقى على

نور الدين مع أخيه شمس الدين، مثلاً، يظهر العفريت
للأدمى فى صورة غار، ويقول: «لَيْلى»^(١٥).

ولكن، إلى جانب اقتراب الراوى من الرواة
الشعبيين أحياناً، يقتصر فى أحيان أخرى على رواية
الحكايات مع التدخل بالتطويق على ما يرويه (ألف ليلة
يعلم دواخل النفوس بالأسيرى إلا الله) - «حكاية
الصعدي...» ص ٢٥، كما قد يجاوز دوره المقتصر
على الحكى، أو الحكى والتعليق، ليصبح مشاركاً رئيسياً
فى الأحداث. هو، فى هذا المنحى، يرتبط بدور ما، مثلما
ارتبطت شهرزاد فى الحكاية الإطار بـ (ألف ليلة)،
ومثلما ارتبط الرواة الكثيرون فى الحكايات الفرعية داخل
(ألف ليلة). ونلاحظ قيام الراوى بدور فى الأحداث فى
قصص مثل: «هكذا تكلم الفراء» و «قصص لكل
الطيور» و «ترنمة للأمير».

كما يتغير دور الراوى وموقعه من الأحداث فى
القصص، يتغير أيضاً دور الأمير وموقعه، بل يتوارى هذا
الأمير، مرات، ليصبح متلقى القصص - كما توهم
عبارات الراوى - أكثر من شخص؛ «لا غربة ولا حسد
يا إخوان ولكنها الحقيقة نحكيها كما جرت» (ص
١٨)، و «وهكذا - بإضافة - كما يفطر ضباط مصر
يفطر عبد الحليم أفندى» (ص ١٦)، و «صلوا على طه
النبي، فى نهارين أقام الرجال السوق وشيدوا البهت
النظيف» (ص ١٤). وبالطبع، يتوارى الأمير فى تلك
العبارات التى يتحد فيها الراوى وصورة الرواة الشعبيين.

✱

تتحرك العلاقات، إذن، داخل الإطار البنائى
المفترض، المشترك بين (حكايات للأمير) و (ألف ليلة
وليلة)، ولا تجسد فى صورة وحيدة. وتنهل صياغة
الراوى والأمير، إذن، من صياغة شهرزاد وشهريار، ولكنها
تنهل أيضاً من رواة آخرين، داخل (الليالي) وخارجها.

مفارقات العالم قائمة؛ لا توهم إلى قرب توقف الحكى،
كما لا توهم إلى قرب تلاشى مفارقات العالم.

العلاقة بين الراوى وشهرزاد، من ناحية، والأمير
وشهريار، من ناحية أخرى، ليست علاقة تطابق. يتحد
الراوى مع شهرزاد أحياناً، ويجاوزها أحياناً إلى رواة آخرين
داخل (الليالي)، ويجاوزها ويجاوزهم، أحياناً أخيرة،
ليقترب من رواة (الليالي) أنفسهم؛ أى من الرواة
الشعبيين الذين قاموا برواية (الليالي) وغيرها، خلال
تاريخ ممتد.

من هنا، يتخطى الراوى فى (حكايات للأسير)
تمثّل شخصية الراوى الشائعة فى الفن القصصى، الثابتة
على صورة وحيدة فى نص واحد، إلى تمثّل صورة
أخرى، متغيرة، متنوعة الحالات، فى سياق تلقى يقوم
على اتصال مباشر مع مستمعين لا قراء. يقترب الراوى،
بدءاً من مدخل القصة الأولى بالمجموعة، من منحى
«قولى» واضح؛ «والثناء الثناء عليك أسيرى.. أقول..»
«قصة» من الزرقعة الداكنة حكاية، ص ٢٣، ثم يتدعم
هذا الجانب القولى بكثرة من العبارات الاستدراكية، التى
تنتمى إلى الراوى، وتقطع الحدث القصصى، وهى
عبارات تتشابه مع ما يسمى بـ «العبارات الغائية»،
التأكيدية، Phatic Utterances التى ترتبط بعملية تلقى
قائمة على المشاركة الحية، ونقال عادة لعقد صلة
بين القائل والسامع^(١٦). كذلك، يتدعم هذا الجانب
القولى فى قصص (حكايات للأسير) باللغة التى
تستدعى الأصوات، وتنقلها فى مفردات، مقترنة
بما يسمى بـ «حكاية الصوت للمعنى»^(١٧). يقول

الراوى، مثلاً: «أما القارب فكان يهدير يهدير..
فو..فو..» «قصة» حكاية عبد الحليم أفندى..،
ص ١٣، وهذه الظاهرة واضحة فى (ألف ليلة)، وفى
كثير من الحكايات الشعبية التى انتقلت من مرحلة
النقل الشفاهى إلى مرحلة التدوين. فى حكاية «الوزير

داخل هذا الإطار البنائي المشترك، تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة) خلال عناصر بنائية وتقنيات فنية حدة.

من العناصر البنائية المهمة، الملحوظة في (الليالي) وقصص (الحكايات): القصص التفريعية، والعناوين التي تقوم بدور مهم في رصد الأحداث.



استخدام «القصص التفريعية» - وهو تقنية أساسية من تقنيات (ألف ليلة)، وإن كان استخدامها يمتد ليشمل آثاراً أقدم^(١٦) - يجاوز في (حكايات للأمير) كونه تكة لاستمرار الحكى، أو وسيلة لتأكيد موعظة مستمدة من سياق فرعي، في سياق رئيسي، إلى أن يصبح رابطة تسهم في تقديم زوايا متنوعة لعالم قصصى واحد. في قصة «حكاية بزخارف»، يحرص الراوى على أن يقص على الأمير «حكاية» الفيلم الذى شاهده «عباس»، الشخص المحورى بالقصة (ص ص ٤٨، ٤٩)، دون أن تكون لهذه الحكاية الفرعية صلة مباشرة بوقائع القصة، وإن كانت تضيء بعض ملامح تتصل بعلاقات «الزمن المرجع» للشخصية، وتتيح للراوى أن يقدم بعض تعليقاته الأثيرية حول هذا الزمن المرجع، بهذا المعنى، تخطى «حكاية بزخارف» (وهي نموذج لقصص المجموعة كلها) كل التقييدات الجاهزة حول عناصر البناء الفني للقصص الحديثة، وتنهض على بناء فنى مرن، يراوح بين جماليات القصة وجماليات الحكاية المتعارفة، فيسمح باستيماب حكايات فرعية داخل القصة الأم، كما هو الحال في (ألف ليلة).

وإذا كان بعض الباحثين يقيم نوعاً من الموازنة بين «القصص التفريعية» في (ألف ليلة) والتكرار اللانهائى للوحدة المتكررة في فن «الأرابيسك» العربى^(١٧) بما ينطوى عليه التكرار من «تجريد» واضح، فإن القصص

التفريعية في (حكايات للأمير) لا ينبع من التجريد ولا ينتهى إليه، فضلاً عن أنه ليس تكراراً لوحدة الأرابيسك. إن التعدد في القصص التفريعية، هنا، بمثابة تنوع كیفى وليس محض مراكمة عديدة؛ هو اكتمال للملاحع عالم بات أكثر تعقيداً من عالم (ألف ليلة)، وليس فتحاً لإمكانات الحكى المتواصل عن عالم ما.

كذلك، يتمثل الكاتب فكرة العناوين المطولة التي تتضمن أحداثاً، وهي واضحة في نص (الليالي) المدون. فإذا كانت الحكايات المنفردة - من حكايات رئيسية - تنظم في «نص» (الليالي) خلال مجموعة من الدوائر الكبرى والصغرى، تحت عناوين تتضمن إشارات إلى أحداث «حكاية الخياط والأحذى واليهودى... فيما وقع بينهم»، «ما حكاة الأصمى لهارون الرشيد»، «حكاية زواج الملك بدر باسم... ببنت الملك السمندل»، «حكاية الجوارى مختلفة الألوان وما وقع بينهم من المحاور»، «حكاية تتضمن أن جور الأمير بسبب ظلم الرعية... إلخ»، فإن هذه التقنية قائمة أيضاً في (حكايات للأمير)، إذ يستخدم الكاتب هذه العناوين لتقوم بدور اختزالى للأحداث، أو تعليق عليها، فضلاً عن قيامها بدور استعارى وتناهى. في رصد هذه الأحداث ورصد تواليها.

نلاحظ الدور الاختزالى، التعليقى، في قصة «حكاية الرقية»، مثلاً؛ حيث توضع عناوينها كالتالى: «النعم» - «الحافة» - «الهاوية». وكل عنوان من هذه العناوين يختزل حدثاً، ويعلق عليه، في الوقت نفسه. ونلاحظ الدور الاستعارى التشابى للأحداث في قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت»، التي تجسد رحلة صعود أم دليلة وانتهائها، ومجاورتها واقعهما الفقير، في صورة موازية لصورة «طبخة» الطعام التي تتم على مراحل، وذلك تحت عناوين فرعية: «وضع القدر على الكانون»، ثم «القدر فوق نار حامية»، ثم «بعدما ينضج الطعام ترفع القدر»، ثم «رش الملح والتوابل».

مهن أو علاقات قرابة أو انتماء إقليمي، أو تومى إلى مكانات اجتماعية: الكونت - القرن - الحداد - الأم - الإنجليزي - زوجة كبير ضباط المطار - المرأة المجوز - ابن الأكابر - الحرفى - الصعيدي - الفران - الراقصة - البنت الفقيرة - صاحب القلعة - النجار - صاحب القرن - الرجل الغنى .. إلخ.

عدم ذكر أسماء الشخصيات القصصية، الذى كان يفهم - فى مرحلة من مراحل تطور فن القص فى الأدب العربى - على أنه محاولة لتأكيد واقعية الحدث، ونوع من الارتباط بمنحى وعطى^(١٩)، يقوم هنا على منحى آخر: يسعى للاختزال، ويستهدف التأى عن كل خصوصية فردية. يتجنب الكاتب الإشارات إلى هذه الخصوصية التى تتميز، مثلاً، الشخصيات التى يتم التركيز على أبعاد عالمها الداخلى، كما يتجنب التركيز على الملامح الخارجية للشخصيات؛ إذ يسعى إلى صياغة «شخصيات/ أدوار»، تصلح للتعبير عن مدعى قابل للتعميم. اسم الشخصية فى قصص (حكايات الأمير)، من هذه الناحية، مثله مثل اسم بعض شخصيات (الليالي)، يشير إلى «لفة أكثر من إشارته إلى فرد»^(٢٠).

ويرتبط بذلك أن استخدام الأسماء المحددة وثيق الصلة بالوظائف التى تقوم بها الشخصيات، وذلك فى حالات نادرة من قصص (حكايات للأمير). مثلاً فى قصة «قفص لكل الطيور»، نجد اسم «وحيد»، ويشير الراوى إلى هذه الشخصية كالتالى: «دق بابى - ففتحت وعجبت أن يكون الطارق جازى الخريف على وحيدته، فصحت: من.. وحيداً!!» (ص ٦١). وفى القصة نفسها نجد اسم «فصيح» مقترناً بمحام بليغ، مولع باستخدام علاقات لغوية فصيحة موزونة فى مرافعاته.

*

كذلك نلاحظ، فى بعض قصص المجموعة، ذلك الجنوح إلى التجسيد، الذى نلاحظه فى (ألف ليلة) وفى

وتصبح هذه العناوين، فى قصص أخرى، جزءاً أساسياً من أحداث القص نفسها، ويستوى فى هذا العناوين الرئيسية والفرعية. يتحقق هذا فى عنوان «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء» و«حكاية الصعيدي الذى هذه التعب لنام تحت حائط الجامع القديم»، والحدث المتضمن فى العنوان الأخير يتم استخدامه استخداماً أساسياً فى القصة، إذ تبدأ الجملة الأولى بالقصة بفعل تالى لفعل «نوم» الصعيدي المتضمن فى العنوان: «صحا على صرخة».

هذا المنحى، الذى يتعامل مع العنوان باعتباره جزءاً من الحدث القصصى (ويمكن ملاحظته فى عدد من الروايات المعاصرة)^(٢١)، يرتبط بحضور راو ما، مهيم، يفرض معرفته بكل الوقائع التى يروها، والتى يبدأ فى حكيها بعد أن تكون قد اكتملت بالفعل؛ إذ تمثل خاتمتها الأخيرة نقطة انطلاق فى السياق الذى يبدأ هو منه. يقول الراوى للأمير، فى بداية قصة «من يعلق الجرس»، بادئاً من نقطة الختام فى حكايته: «هذا نور مأنم يا أميرى لقد مات الرجل اليوم، واليلة سأقطف لك من حياله الشرة المرة والثمره الحلوة» (ص ٨٧).

— • —

تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة)، أيضاً، عبر مجموعة من التقنيات: رسم الشخصيات بمراوحة بين الخصوصية والتعميم، واستخدام الأسماء للدلالة على وظائف فى الحكى، والميل إلى التكرار بما يعمد وظائفه الأولى فى المجتمعات القديمة والبدائية، واستخدام أجزاء الجسم البشرى للتعبير عن المسافات والأحجام، بنوع من إسقاط الإحساس بهذا الجسم على العالم الخارجى كله.. كلها من سمات (ألف ليلة)، وكلها قائمة فى (حكايات للأمير).

يتجسد أغلب شخصيات (حكايات للأمير) دون استخدام أسماء، بحيث يتم الاكتفاء بصفات تشير إلى

الموروث الشعبي عموماً؛ حيث تنتفي المبررات وتخل دائماً في صور ملموسة. في هذا السياق، يصبح الكلام بمثابة «أبواب من حرم هفاه مطرز بالترتر الغماز ناعم نموطة بطن حية تلدغ» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٧]، وتصبح الدنيا «الأم الحاقلة ذات الفصول» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٨٩] التي «تدير ظهرها لسنين لم تقبل بوجه ضاحك وجيد مشغل بالأجراس» (ص ٤٧) .. إلخ. وهذا التجسيد امتداد للغة (اللهاى)؛ حيث فيها النهار «وجه أبيض»، والشمس «نفس»، و«الموت»، دائماً، «هازم اللذات ومفرق الجماعات».

أيضاً، تخفل قصص (حكايات للأمير) بصيغ التكرار للدلالة على الأرقام والمقاييس، واستخدام المبالغات، والتشبيهات القائمة على مفردات الجسم البشرى، والاستعارات من صفات الحيوان، وكلها قائمة في عالم (اللهاى). فالإشارات إلى الأعداد والمقاييس، في قصص المجموعة، تنأى عن التركيب المتعارف، وتستبدل به التكرار القديم: «مر شهر وتلاه شهر وشهر» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٩٢]، «ولك منى أبها الحداد عشرة جنبيات ورقية وعشرة جنبيات ورقية وعشرة جنبيات ورقية» [قصة «حكاية صيف»، ص ٨].

هذه الصياغة، التي تستعيد المنحى القديم في العدة، تدعم البعد التجسدي الذي تنهض عليه لغة القص في هذه المجموعة، من ناحية، وتدعم الطابع الشفاهى الذى تمثلته هذه اللغة، من ناحية ثانية؛ إذ تربط بعالم سابق على التدوين، سابق على استخدام الرقم الذى فتح المجال لعلم الرياضيات.

وقريب من هذا السياق، أيضاً، ذلك المنحى الذى يستعير أجزاء الجسم البشرى لتحديد بعض المقاييس، وهو منحى مجده واضحاً أيضاً في (ألف ليلة وليلة) (٢١). الأستاذ «فصيح»، مثلاً، يطالب «بزجاجة كينا طولها

شبران» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٧٠]، والراوى بفرك عينيه في الضحى بعد أن أصبحت الشمس «بعيدة عن سماء الشرق قدر فراعين» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨٦]. وفي هذا المنحى تصبح أعضاء الإنسان (وهى أقرب المحسوسات إليه) مقياساً لتحديد كل شئ من حوله.

يضاف إلى هذا المنحى استخدام التشبيهات المستمدة من مفردات عالم الحيوان، بصفاته المتعارفة في الأدب الإنسانى. يحتفى الكاتب بهذه المفردات (كما احتفت بها «كليلة ودمنة»، وكما أكدت هذا الاحتفاء حكايات الحيوان والطيور، المشتركة بين «ألف ليلة» و«كليلة ودمنة»)، ليعبر بها عن عالم إنسانى معقد، وليختزل بها تفاصيل قصصية كثيرة: «عباس» يجد نفسه «حيواناً في قفص من حديد» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٥١] بعد أن صار له ثلاثة أبواب؛ «ثوب ثعلب مأكرو، وثوب فرد وثوب قط له سبعة أرواح» (ص ٤٧)، و«صابر» يحدث نفسه: «ها أنذا يعقلى الراجح أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان» [قصة «من يعلق الجرس» ص ٩٤]، والراوى يرى القضاة الذين يحاكمون «الضريز»: «القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الحيوان، والذي عن يمينه له وجه النمر الوثاب، أما الذى عن يساره فبوجه الثعلب واسع الحيلة» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٦].

تقارب هذه التقنيات بين عالم (حكايات للأمير) وعالم (ألف ليلة)، تضعهما معا في رؤية ترى العالم مجسداً، قريباً، محسوساً، لصيقاً بالجسد، بعيداً عن التجريد وبعيداً عن التعمين في حاضر زمنى بعينه. ولكن (حكايات للأمير)، في ناحية أخرى، تقتنر بإشارات أخرى، تسعى إلى أن ترى العالم متعيناً في الزمن.

- ٦ -

على ملامح فترة بعينها من فترات تاريخ مصر المعاصر بعد رحيل المستعمر، وخصوصاً الفترة التي ارتبطت بتسمية «الانفتاح»؛ أى السبعينيات من هذا القرن، أثناء حكم أنور السادات. تستخدم إحدى القصص هذه التسمية، وتسوق - فى سياق لا يخلو من سخرية - بعض العبارات الدعائية التي أحيطت باسم السادات وبفترة حكمه:

«صباح يوم افتتاح بوتيك ميامي - جاء العمال ووشوا الرمل أمام البوتيك (...) وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة...)».

و

«نشرت الصحف الصباحية الثلاث (...) محمد كميل إخوان يشر المواطنين بمصر القديمة (...) ويخطو أول خطوة له مع بداية عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان» [قصة «حكاية ميلودرامية»، ص ٥٨].

كذلك يخالف استخدام الزمن فى قصص (حكايات للأمير) استخدامه فى حكايات (الليالي)، على مستوى التشابح الذي تخضع له من حيث ترتيبها فى عمل واحد. تهتم القصص، على عكس الحكايات، بهذا التشابح، بما يجعل عالم هذه القصص المفردة متصلاً، ويجعل أزمنتها المستقلة مترابطة.

من هذه الناحية، يمكن قراءة قصص المجموعة على أنها موازاة لانتقالات بعينها فى تاريخ مصر: فالحكاية الأولى «من الزرقعة الداكنة حكاية»، ترصد رحيل المستعمر بعد أن ترك نفراً من أتباعه، أصبحوا سادة البلاد. والحكاية الثانية، «حكاية صيف»، تجسد رعب «القرين» - وارث السلطة والثروة - وتوجسه من أصحاب الأرض الحقيقيين. والحكاية الثالثة، «حكاية عبد الحليم

فى (ألف ليلة)، شأنها شأن الحكايات الشعبية كلها، تظل الحواجز قائمة بين «زمن القص» (الحاضر القصصى) و«زمن الوقائع» (ما تخكى عنه الحكايات). تظل شهرزاد - كما يظل الرواة الشعبيون جميعاً (٢٢) - مرتبطة، ومرتبطين، بزمن حاضر، هو زمن القص الحاضر، ومنه ترخّل، ويرتحلون، إلى زمن الوقائع الماضى.

لا تخرص قصص (حكايات للأمير) على الإبقاء على هذه المسافة بين الزمنين. فراوى هذه القصص يتدخل بتعليقاته المتعددة على ما يروى من أحداث، ويتدخل هو نفسه بالمشاركة فى بعضها، كما أشرنا، بحيث يصبح هو نفسه - بعالمه الذي ينتمى إلى حاضره، أى إلى «زمن القص» - جزءاً من «زمن الوقائع».

تستعير (حكايات للأمير) من (ألف ليلة) ومن الحكايات الشعبية، إذن، صبغة زمنية خارجية فحسب، وداخل هذه الصبغة تجعل الزمن الحاضر زمناً ماضياً، إذ تضيف على هذا الحاضر صبغة «ماضوية»، وتقصر عنه بعد تحويله إلى وقائع متتالية، فى سعى إلى الإفادة مما يحيط بالزمن الماضى، من حيث هو زمن يشير استخدامه إلى قدرة ما على «الإيهام بالحقيقة»، وتخيطة هالة من القداسة التى تخيط، غالباً، بالخبرات والوقائع القديمة.

مع هذا الإيهام، فقصص (حكايات للأمير)، من ناحية أخرى، تنوس بين هذا الزمن الماضى، غير المحدد، وزمن آخر يحيل إلى فترة، أو فترات، بعينها، فى زمن مرجع بعينه.

من هذه الناحية، تختلف (حكايات للأمير) عن (ألف ليلة). فإذا كان معظم حكايات (ألف ليلة) - باستثناء مجموعة الحكايات الخاصة بهارون الرشيد - يتجنب الإشارة إلى زمن مرجع بعينه، وينتمى زمنياً إلى «قديم الزمان» وسالف العصر والأوان، فإن قصص (حكايات للأمير) تشير إلى زمن مرجع، تحدد بالتركيز

أفندى...»، تسجل تجربة خلفاء المستعمر من العسكريين الذين أصبحوا، بدورهم، سادة جدد^(٢٣). وهكذا، تتوالى القصص / الحكايات، لتكشف واقع هؤلاء السادة الجدد، إلى أن تركز على فترة السبعينيات.

أيضا يختلف استخدام الزمن الداخلى فى بعض قصص المجموعة عن استخدامه فى حكايات (الليالى). يتكرر - داخل كل قصة - الزمن المتسلسل، المتعاقب، الذى يفضى قدما إلى الأمام، والذى يعد سمة من سمات الزمن فى الحكايات الشعبية، ومنها (ألف ليلة)، إذ تكثر فى القصص الاسترجاعات الزمنية لوقائع سابقة على الحاضر القصصى (راجع خصوصا قصص: «هكذا تكلم الفران» و«حكاية ميلودرامية» و«حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس»)، وإن ظلت الإشارات إلى وحدات الزمن المجرأ، المفتت، تتخذ طابعا واحداً فى (حكايات للأمير) و (ألف ليلة): الإحساس بالزمن مجسداً، وتقسيمه تقسيمات تنتمى إلى الطبيعة والفلك، والتعامل مع وحداته بمنحى غير مجرد^(٢٤).

أخيراً، تظل السمة الجوهرية الخاصة بزمن (ألف ليلة)، اتصاله ودائرته وتجلياته المفاجئة، سمة أثيرة أيضا فى (حكايات للأمير). تصاغ الوقائع التى يسردها الراوى، دائما، بنوع من التسليم بأن للزمن دورات بدورها، تحمل كل واحدة منها أقدارا مفاجئة، ومنها الدورة التى يعيشها - بل يعانى وطأتها - هذا الراوى نفسه، فى زمن مرجع محدد. من هنا، تكثر أحكام الراوى القيمة وتعليقاته حول زمنه الحاضر أو دورة زمنه الحاضرة: «قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره فعزّ النوم» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و «لا حول ولا قوة إلا بالله.. وآه من زمن أحيشه» [قصة «حكاية عن الطير الأليف والطير الجارح»، ص ١٠٠]، و «صرخت لأجمعكم لتشهدوا ما صار إليه حال نفر من رجال هذا الزمان» [قصة «قصص لكل الطيور»، ص ٦٣].

*

يختلف الزمن، إذن، بين (الليالى) و (حكايات للأمير) على مستوى خارجى فحسب، ويتصل هذا الاختلاف باختلاف بين سياقين، تاريخيين، من أحدهما تشكلت (الليالى)، وبأحدهما اقترنت (حكايات للأمير). ولكن، داخل هذا المستوى الخارجى، تكمن وتجمع نظرة واحدة إلى الزمن.

- ٧ -

إذا كانت هناك تجارب عدة تمر بها الشخصيات فى (ألف ليلة)، وتحوّلات متباعدة تتناولها، وأحوال كثيرة تحتازها، فالأمر أكثر تحديداً فى قصص (حكايات للأمير)، حيث يركز معظم عوالم هذه القصص على تجربة واحدة يتناولها الكاتب تناولات متنوعة، ليصوغ منها ما يشبه «القانون» الواحد: الصعود الفردى «على حساب» الجماعة، بل على أنقاضها، ثم السقوط الأخير، فى مآل أخير، أو السقوط الذى لا نهوض بعده.

«الاحتياج» الذى يقبه «إشباع»، فى التجارب التى تمر بها شخصيات (الليالى)، بأشكال وطرائق شتى، يتمثل فى قصص (حكايات للأمير) فى تجربة واحدة محددة: الخروج من دائرة «الفقر» - أو «العبيد» - إلى دائرة «الأغنياء» - أو «السادة» - بكلمات القصص نفسها. تختزل القصص، بتسمية الحكايات الشعبية القديمة، الواقع الطبقي الذى تنتمى إليه شخصياتها فى ثنائية بسيطة: «السادة الأغنياء» و«العبيد الفقراء». يتم الإلحاح على هذه التسمية بصياغات متنوعة: «طوحت برأسى - كما يفعل السادة - ووددت التحية ومرقت من الباب» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و«فالناس عبيد وسادة وكذا السمك أيضاً» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٩٣]، و«رفع الكونت كوبه فرفع الأسافل أكوابهم وقرعوها كأنهم السادة منذ زمان بعيد» [قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٥٥].. إلخ.

فمعظم مسار القصص يبدأ من النقطة الأولى في رحلة صمود - أو حلم بصمود - طويلة، نحو القسود والاسترخاء والدعة والاستمتاع بثروة ضخمة. وكلاهما - الصمود أو الحلم - ينتهي بالسقوط من حالي:

على مستوى الحلم، يعود «الفران» - الذي غاب وراء حلمه بثروة مفاجئة - إلى معاناة واقعه المؤلم؛ حيث يكدر ولا يحصل على شيء. كما يسقط «الصمدي» - الذي حلم، بديل عمله الشاق، بالجلوس على دكة خشبية، بواباً لأحدى العمارات - من أعلى «السقالة» التي راوده حلمه وهو يعتليها.

أما الذين صعدوا صموداً طبقاً فردياً بالفعل، فيعودون في نهايات القصص إلى ما قبل صمودهم، أو يعودون بعد أن يكونوا قد دفعوا ثمناً باهظاً مقابل هذا الصمود:

- تنتهي قصة «حكاية صيف» بـ «القرين» (الذي صعد عن طريق «ورثة» سيطرة المستعمر - الكونت) وهو يعاني رعب الإحساس بالموت الوشيك [ص ١٩].

- وتنتهي قصة «حكاية عبد الحليم أفندي» (الذي صعد بخدمة المستعمر، ثم بخدمة السادة الجدد) به وقد عاد إلى حضن أمه غافلاً مدحوراً باكياً، متخلياً عن كل ما استطاع تحقيقه [ص ٢٠].

- وتنتهي قصة «حكاية الريفية» (حيث الفقيرة التي تزوج من غني) بها وبزوجها وقد أصبحتا فرحين بأسين، جاءهما ملاك الموت «فقصصهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية»، بعد أن حكم عليهما بعدم الإنجاب؛ إذ «استمصى عليهما الحب الذي يوحد الأجساد ويشر البنين»^(٢٥) [ص ٢٦].

- وتنتهي قصة «حكاية بزخارف» بعباس (الفقير الذي انتشله من فقره أحد الأغنياء) وقد قذف به إلى «إصلاحية» سوف يعامل فيها «بأبدي بشر في الغالب الأعم كالكل قساة لا يرحمون» [ص ٥٣].

في الطرف الأدنى من طرفي هذه الثنائية، يتم أول عالم الفقراء بقوانينه، وأشكال وطائفة، ومحاولات بعض الفكاك من أسر هذه الوطأة. في هذا العالم، كل ثقت فقيرة غنياً بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها معيش معه في قصص «قصة «حكاية الريفية»، ص ٢٢، وكل الرجال يخرجون إلى دنيا الشوارع بحلباس حيوان (...). يلتقطون الرزق بمناقير الطير» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٦]، وبعضهم يكدر ليحصل على أجره «بغنائ» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٤٨]. وفي مقابل هذا، في الطرف الأعلى من طرفي ثنائية، هناك عالم آخر، عالم من الحرمان، يتم رصده من منظور ينتمي إلى الراوي الفقير، فتكثر في هذا رصود مفردات تشهى الطعام والتوق إلى حياة الدعة الراحة.

المسافة بين العالمين، كما هي في (ألف ليلة)، شاسعة، ولكن يمكن اجتيازها بالأحلام، بـ «ضربة حظ»، أو بفعل فردى محدود. لذا، تزدهم عوالم شخصيات كثيرة في القصص بالأمنيات والأحلام للحصول على ثروة مفاجئة، من العشور على جرة ذهبية، أو من ميراث جدة تركية مجهولة - ليس لها وجود فعلي! - تموت في «استنبول»، أو من حل لغز لديهم يجازي بمكافأة ضخمة.

شخصيات القصص، التي لا تقنع بالأحلام والأمنيات، تسمى إلى الصمود الطبقي بطرائق شتى؛ عن طريق العمل «في خدمة المستعمر ثم السادة الجدد» عبد الحليم أفندي - قصة «حكاية عبد الحليم أفندي»، عن طريق «بيع» الابنة الجميلة لكهل عجوز (أم دليلة - قصة «حكاية أم دليلة»^(٢٥))، أو عن طريق استغلال شخصيات الأخرى الفقيرة (صابر - قصة «من يعلق جرس»^(٢٦))... إلخ.

مآل هذا الصمود الفردي، بل مآل محض الحلم، تجسده نهايات القصص بنظرة أخلاقية صارمة.

- وتنتهى «حكاية ميلودرامية»، أيضاً، بـ «حنا» (الذى حاول الحصول على الثروة عن طريق السرقة) وقد ألقى به فى «دار رعاية وإصلاح حكومية» [ص ٦٠] بعد أن قضى فى حجرة مظلمة، يشقوقها تسكن الحشرات، ليلتين كاملتين.

- وفى قصة «من يخلق الجرس» ينتهى الأمر بـ «صابر» (الذى تخطى فقره باستغلال الآخرين، وأصبح المتهتك الوحيد فى سوق السمك)، وقد «هزمه الزمن»، يجلس فى انتظار الموت «كما يرقد المال فى خزائنه»، «بارداً كالفضة».

- وأخيراً، فى «ترنيمة للأمير»، ينتهى الفقير (الذى جاوز فقره بالزواج من غنية) إلى حيث يصطدم جسم الطائرة التى يقودها بإفريز؛ «فاحتترقت الطائرة واحترق هو واحترقت هى» [ص ٩٨].



تتحرك شخصيات (حكايات للأمير)، دائماً، باتجاه الوصول إلى هذه «النهايات/ المصائر». وترتبط هذه «النهايات/ المصائر»، فيما ترتبط، بوجود تفاوت هائل تتوزع هذه الشخصيات بين طرفيه: «بين صفاتها وخصائصها الأصلية وراثتها الذى تحاول الفكاك منه، وبين صفات ومتطلبات (...) البيئة الجديدة»^(٢٦) التى سعت إلى الانتماء إليها. وهذه «النهايات/ المصائر» هى مما يجعل نهايات قصص (حكايات للأمير) تقترب من نهايات (ألف ليلة) ونهايات الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى؛ فالطابع الفردى الذى تتسم به محاولات هذه الشخصيات للصمود، على حساب الآخرين غالباً، يجعلها تنتهى إلى المصير نفسه الذى تنتهى إليه «الشخصيات الشريرة»، فى القصص الشعبية. وبذلك يبرز فى هذه القصص ذلك «المغزى الخلقى» الذى أبرزته (ألف ليلة) والمديد من هذا القصص^(٢٧). كأن الكاتب، بذلك،

يعيد سيرة الرؤية القديمة فى (الليالى)؛ إذ يؤكد، بمنحى أخلاقى، مغزى أساسياً، يتناوله عبر قصص (حكايات للأمير) جميعاً، ويصوغ هذا المغزى مقترناً بما يشبه القانون الذى لا يقبل دفْعاً؛ «لا إمكان للصمود، أو لنجاح، أو لشفاء، فردى على أنقاض الجماعة»، وهو المغزى نفسه، المقترن بالقانون نفسه، الذى تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة). لعل شفاء شهرهار من مرضه، فى الليلة الأخيرة من (الليالى)، وبداية حكمه بالعدل بين رعيته التى أصبح ينتمى إليها كما أصبح ينتمى إلى أسرة، بدل إقامة حياته على أنقاض هذه الرعية؛ مما يؤكد هذا المغزى.

- ٨ -

تتمثل (حكايات للأمير) جماليات (الليالى) إذن، وإن وضعت بعض هذه الجماليات فى سياق آخر جديد. يتصل هذا السياق - من ناحية - بالاختلاف الطبعى الذى يمكن أن ينهض بين عمل إبداعى فردى وإبداع جماعى موروث، ويتصل - من ناحية أخرى - باختلاف زمنين، وعالمين، أحاطا بكل من يحى الطاهر وحشد المشاركين فى إبداع (الليالى).

صيفت (الليالى) خلال قرون عدة، فى ظل وعى جماعى، غير رسمى، كان يرى فى مناواة الطفيل الفردى للملوك والسلطين، وفى تسلط الرجل على المرأة، وفى وجوب اكتشاف الجغرافيا المجهولة، وتعرف الأقوام والشعوب والديانات الأخرى القريبة والبعيدة، وفى مجاورة هرامة الغريزة وصوت الحكمة، وفى تعقد الكون والتباسه بين ما هو مرئى قريب وما ليس كذلك .. إلخ - كان يرى فى ذلك كله، وكان يرى فى سحر الحكايات قبل ذلك كله، عالماً نرياً، يستحق أن يتحقق فى عمل إبداعى، جماعى، يتأبى على التلاشى والنسيان.

الفرع إلى الجذع، الجزء إلى الكل، الفرد إلى الجماعة. لكنه الفرع الذي وهب ثمرته الخاصة، والجزء الذي حوى شيئاً من «عصارة» الكل، والفرد الذي استطاع أن يأتي بقبس من وهج الجماعة الذي لا يخبو، ولا يخمّد.

لم تواجه (حكايات للأمير) كل هذه «المطالب»، لم تطمح إلى مثل هذا الطموح، كما لم تتشكل خلال زمن طويل ممتد، ولم يبدعها سوى مبدع واحد. «تنتسب» (حكايات للأمير) إلى (ألف ليلة) انتساب

لهوامش:

- (١) انظر لهذا الباحث، «تصل الاحتفال والتعليم للوطنيات»، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، القاهرة، طبعة ثانية، يناير ١٩٩٣، ص ١٨٥.
- (٢) راجع الحكاية في المجلد الثالث من ألف ليلة وليلة، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، الأزهر، دون تاريخ.
- (٣) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير، دار الفكر للمعاصر، القاهرة، ١٩٧٨. وهي الطبعة التي استخدمتها هنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحاتها داخل المتن.
- (٤) راجع حكاية روهان ابن الملك جليجاده، بالمجلد الرابع من ألف ليلة وليلة. ولهذه الحكاية تنويع آخر، في ألف ليلة أيضاً، يستبدل بالبن المسكوب مجموعة من ألوان زجاجية تعظم. راجع «حكاية مزين بشفاه»، المجلد الأول، ص ١١٧ - ١١٨. وانظر أيضاً «باب الناسك وابن عرس» في كليله وقعدة، (يبدأ الفيلسوف الهندي، نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع، وزير للمعارف المصرية، القاهرة، ١٩٢٠ ص ١٥٢ - ١٥٣). وقد ذكرت الحكاية كذلك، بتنويع ثالث، فيه يدخل «الحجاج النقلي» طرفاً قصصياً. انظر: أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم الأنصاري اليمني، حنيفة الأفراح لإزالة الأوجاع، المطبعة اليمنية بمصر، مصطفى الباني الحلبي، ٥، ت، ص ٨٨.
- (٥) راجع الحكاية في المجلد الأول من ألف ليلة وليلة.
- (٦) انظر الحكاية في المجلد الأول.
- (٧) حكاية الوزير نور الدين مع أخيه خمس الدين، المجلد الأول، ص ٧٢. وهنا التفتيد وكل التفتيدات التالية من هذا.
- (٨) المجلد الأول، ص ٨.
- (٩) انظر هذا المؤلف في نهاية قصة «حكاية عبد الحلیم أفندي وما جرى له مع المرأة الخرقاء»، وراجع الحكاية الخاصة بأحد «المجاورين» في «جملة من نوافر أهل الكرم والطلافة»، ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، ص ٢٩٣ - ٢٩٤.
- (١٠) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير حتى يتم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة القصة والمسرحية (٨١)، بشفاه، ١٩٧٨. وقد أحيى نغرها بالمعنون نفسه في طبعة الأعمال الكاملة للكاتب (دار المستقبل العربي، القاهرة، ط أولى ١٩٨٣).
- (١١) أرق الأمير، هنا، ومقارنته بسماع الحكايات، امتداد لجملة نهضت عليها أبنية قصصية كثيرة، انظر، مثلاً، قصة «البرودة»، في: روايات وقصص مصرية، (ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر، ترجمتها إلى العربية علي حافظ، مترجمة أنور عبد العزيز، الألف كتاب (٦٦)، القاهرة، دت. وراجع حكايات هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة.
- (١٢) جابر عصفور، «مفتح»، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨.
- (١٣) راجع، شكري عياد، دفن الخبر في ثرائل القصص، مجلة فصول، المجلد الثاني، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٧٢.
- (١٤) انظر، تمام حسان، «اللغة والفن الأدبي»، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٣ ص ١٢٠.
- (١٥) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه خمس الدين»، ص ٧٢.
- (١٦) من هذه الآثار القصص الفرونية المروية لـ «أمير» في قصة «الغريب» المروية أيضاً بقصة «جزيرة الفصحانة» ورجع أصلها إلى أوائل فترة الأسرة الفاتية. انظر جوستاف لوفيفر، روايات وقصص مصرية، مرجع سابق، ص ٧٩. كذلك مجموعة القصص التي يشار إليها على أنها «قصة فانت طبقات» (المرجع نفسه، ص ١٣٦).
- وقد ظهرت هذه التقنية في أعمال أخرى كثيرة، منها الحكاية المخولة ذات الأصل البوذي أوجي باوجي، وحكايات كاتسوري تشوسو، ومجموعة بوكاشيو المسماة «فترة أيام». ويثير مجدي وجهه إلى أن هذه التقنية تعد بمثابة «تقليد أممي موجود في أغلب بلدان العالم». راجع: حكايات كاتسوري جيوفري تشوسو، ترجمة وتقديم وتعليق مجدي وجهه، مراجعة عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٦.

وهذه التقنية واضحة تماماً في كاتيلة ودعنة، وفي الأسفار الخمسة أو البجائنترا التي تعد أصلاً لها.

(١٧) نظر: ساندرا ناداف، «الزمن السحري وحركة التكرار»، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨٩.

(١٨) من هذه الروايات رواية جون شتاينبك لوريللا فلات، ورواية إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اعتقال سعيد أبي النحس المفضائل، رأتى حد ما رواية إبراهيم أصلان مالك الحزين.

(١٩) راجع: شكري عباد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ط ثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢٠) انظر: فريال جورى غزول، «البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة»، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ٨٨.

(٢١) في ألف ليلة نقراً مثلاً: «وإن كنت أحببتنى شراً فأنا أحببتك ذراعاً»، «حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بنت الملك السمنل»، المجلد الثالث ص ٢٨٨.

و: «فله لحة طول ذراع وألف طول شبر وقامة طول إصبع»

«حكاية علي نور الدين مع مريم الزنارية»، المجلد الرابع، ص ٩٤.

(٢٢) راجع: حكمت صباح الحكيم (بني السيد): في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٣٣.

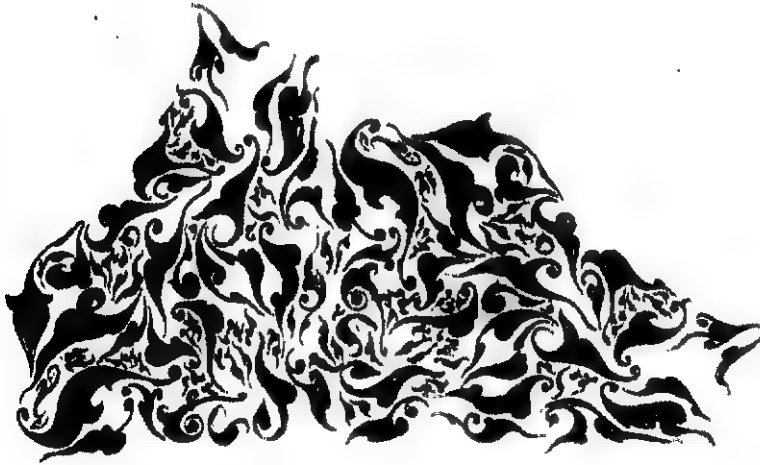
(٢٣) راجع فراء فاروق عبد القادر لقصص المجموعة من هذا المنظور: «لغة قصيرة في صيغة قصاص» - دراسة ملحق بمجموعة حكايات للأخير، طبعة دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٤) انظر لهذا الباحث «مدينة الجغرافيا.. مدينة الخيال»، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ١٨٥.

(٢٥) يمثل هذا «المقاب» بعدم إيجاب البنين امتداداً لنظرة شائعة في «الأسرة التناسلية المصرية» راجع: سيد عويس، حديث عن المرأة المصرية المعاصرة - دراسة ثقافية اجتماعية، مطبعة أطلنس، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٩، ٨٦.

(٢٦) راجع: شاكور عبد الحميد، «السهم والشهاب» - دراسة في تطور الوعي لدى الشخصيات في قصص يحيى الطاهر القصيرة، مجلة خطوط، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٨٩.

(٢٧) راجع: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، ١٩٧٦، ص ١٩٩.



أقنعة ألف ليلة

في الشعر العربي الحديث

عبدالرحمن بسيسو*

مدخل:

تنسرب في جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أو تبين؛ بحيث يتطلب أمر العثور عليها إجراءات منهجية كثيرة المداخل والمستويات، وجهداً دؤوباً يتوجب على الباحث أن يبذله كي تفك القصيدة مغالقها، وكي تخلع قناعها عنها، وكي يبدى جسدتها الكثيف شفافيتها، ويفصح، تالياً، عن النصوص الغائبة في ثنايا طبقاتها، وعلاياها.

إن سطح القصيدة هو، دائماً وباستمرار، مدخلنا الوحيد إلى أغوارها وذلك على نحو ما هو (الدال) مدخلنا الوحيد للعشور على (المدلول). غير أن هذه الحركة الأفقية بين الدال والمدلول لا تمكننا من العثور على ما يجاوز الدلالة السطحية المباشرة، وهي الدلالة التي ينبنى أن نشك في إمكان أن تكون هي أقصى ما تسمى القصيدة إلى أن توصله إلينا، ولاشك أن ما من شيء قادر على توليد «التساؤل» غير «الشك»، فإذا نشك في إمكان أن يكون «الدال اللغوي» قاصراً في القصيدة على الإيحاء، بما هو أبعد من «المدلول المعجمي»، فإن علينا،

نفسي أية محاولة تكتفي بتقصي التأثيرات المباشرة لكتاب (ألف ليلة وليلة) على القصيدة العربية الحديثة المعاصرة إلى توليد انطباع أولى مؤداه أن «هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقوداً في شعرنا المعاصر»^(١). وعلى الرغم من أن بعض الدراسات قد تبنت هذا الانطباع وحولته إلى استنتاج، لم أقامت عليه فروضاً أخرى، واستخلصت نتائج تتعلق بمدى حضور وهمنة المصادر التي استلهمها الشعراء وهم يصوغون قصائدهم، نسجها وبناءً، فإننا نملك من المعطيات ما يؤهلنا للتقدم بفرض هو على النقيض تماماً من ذلك الفرض الشائع.

ولعل أهم مصدر لتوليد هذه المعطيات يتمثل في عدم الاكتفاء بتقصي التأثيرات المباشرة وتجاوزها إلى تقصي التأثيرات غير المباشرة، الغامضة والخفية، تلك التي

* ناقد وباحث، فلسطيني.

والحصال هذه، أن نشك في إمكان أن يكون في نشر الكلمات والألفاظ، والإشارات والرموز، أو الأحداث والوقائع والصور، المائدة مباشرة إلى هذا النص المصدري أو ذاك، ما يدل على تأثيره الفعلى، الحيوى، في هذه القصيدة أو تلك؛ فقد تمتلئ القصيدة بمفردات ومصطلحات مستقاة من النصوص الصوفية، أو الحكايات الشعبية، في حين يؤكد التحليل المعمق فقدان صلتها بالنص أو بالأدب الشعبي، فلا تكون القصيدة «قصيدة صوفية» أو «قصيدة شعبية» مثلما لا تكون القصيدة التى تمتلئ بإشارات أسطورية، قصيدة أسطورية، أو «أسطورة»، بالضرورة.

يعجز التحرك الأفقى على سطح النص عن اقتناص الجوهر الخفى المتخفى خلف الكثير من الأفعنة المتركة، وهو الأمر الذى يعنى أن التأثير المباشر ليس تأثراً جوهرياً دائماً، قد يستتبع بتأثر جوهرى عميق، وقد لا يستتبع، فيظل سطحياً يتحرك على مستوى العلاقة الأفقية بين الدال والمدلول، أى على مستوى علاقات الحضور؛ حضور النص المصدري فى نص القصيدة وفى إطار نجل واحد من التجليات المحتملة لقانون التناس، هو التجلى السطحى الذى يتبدى من خلال ما يمكن أن يسمى به «التناس الممجى» أو «الاقتباس» أو «الاستشهاد» أو «التضمن المباشر» أو ما شابه ذلك.

ولكن كانت الحركة الأفقية التى تبني قراءة تقليدية للنص تصلنا بهذه الآليات، فتخلق إمكان اكتشاف آليات أخرى، فإن الحركة الرأسية التى تؤسس قراءة حدائبة للنص، وتتأسس بها باعتبارها قراءة مسكونة بالشك والتساؤل، تستمتع بلذة القراءة، فيما هى مأخوذة بلذة الاكتشاف وتوسيع عالم النص، وهى وحدها الكفيلة بفتح إمكان تعرف آليات التناس التحتى العميق، أو لنقل «تناس الغياب» الذى لا يمكن أن يتبدى إطلاقاً على سطح النص؛ لأنه غائب فيه، يتوارى عن الأبصار المسلطة على نقطة أفقية محددة لاتعدوها، ويتخفى خلف

ذلك القناع الكلى الذى يحتضن جميع الأفعنة التى ترتديها القصيدة؛ اللغة.

وإذ يقتضى نزع قناع اللغة نزع قناع الجاز، وغيره من الأفعنة التى ترتديها القصيدة؛ الإيقاع، البنية النحوية، الصوت، المحسنات اللفظية... إلخ، فإن ذلك يقودنا إلى منطقة الميتانصية، ويدخلنا الطبقات العميقة للقصيدة ويفتح أفقاً لفض جانب من أسرارها، وذلك عبر تحويل الدلالة المتولدة على أى مستوى من المستويات إلى دال قابل لتوليد دلالة جديدة، وهكذا دواليك، ولعل فى هذه الحركة الرأسية، وما يمكن أن تقدمه من نتائج، ما يوضح جانباً من مغزى القول الشائع فى النقد الحديث بصدد انطواء النص المفرد على ما لا يتناهى من النصوص، والدلالات.

وفى ضوء ما سبق، فإننا نستطيع أن نقول إن اعتماد الإشارات والعلامات التى تمثل «بؤر تناس» منشورة على سطح نص القصيدة، باعتبارها مؤشرات دالة على تأثر الشعر الحديث به «ألف ليلة وليلة» هو الذى ولد الانطباع بأن أثر هذا الكتاب ضئيل جداً ولا يتجاوب مع ما ينطوى عليه من خصب وغنى، ولعلنا نستطيع أن نستبدل هذا الحكم بفرض آخر، محض فرض، وهو أن كتاب «ألف ليلة وليلة» قد حقق لنفسه - من حيث هو نص مصدري قابل للاستلهام والتوظيف - حضوراً ضئيلاً فى القصيدة العربية المعاصرة، غير أنه، فى مقابل ذلك، لم يكف عن الغياب فى نسجها، وفى بنيتها العميقة، محققاً لنفسه غياباً غنياً فيها.

ونحن حين ننظر إلى «ألف ليلة وليلة» باعتبارها مشروع مكتبة شعبية شاملة، توخت «إدارتها» أن تضيف لأرففها، باستمرار، ما ينسجم مع توجهاتها المعلنة، أو الخفية، أو باعتبارها كتاباً موسوعياً، هو أشبه ما يكون به صندوق الحواشى؛ لأنه قائم، أصلاً، على محاولة مفتوحة لتجميع وحفظ ما لا يبرو على الحصر من

الشخصية الجماعية - .. محققة في أدب الماضي، وأصالة الجيل الحي^(٢). ولئن كان كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يقل أهمية عن أى من «عمدة التراث الإنسانى المتداولة في احتضانه التقاليد والأعراف الأدبية التى نمت وتطورت في ثقافات مختلفة، وأعدت صياغتها في سياق الثقافة العربية - الإسلامية خلال حقبتها المهورية، فإن انتعاج الشاعر المعاصر عليه كفيل - بالتضافر مع عناصر أخرى، وفي ظل موقف كيبانى حدائى من الحياة والعالم - بتحقيق تلك الاستمرارية الإبداعية، مثلما هو كفيل بتسهيل مهمته المسكونة بغايات التجاوز والتخطى: تجاوز إجابات «المدرسة» الكلاسيكية عن سؤال الحدالة الشعرية، وتخطى الصيغ التى قدمتها «المدرسة» الرومانسية أو «المحاولات التجديدية المغلفة بخلاف شفاف من النظرات والتجارب الرومانسية والبرناسية والرمزية»^(٣)، فى سياق الإجابة عن السؤال نفسه، والاستمرار فى تجاوز المنجز الشعرى الذى يحققه الشاعر الحدائى نفسه أو غيره من الشعراء الحدائين، وتخطيه دائماً نحو منجز جديد، قصيدة جديدة، جواب جديد عن سؤال تجديد الشعر الذى يولد تحت أعطاف كل جواب.

يستطيع الشاعر، باستلهامه (ألف ليلة وليلة) أن يوظف القديم، الموغل فى القدم والمتواصل على مدى الأزمان، فى تجديد الحياة وتجديد الشعر، إذا ما توفر له وعى نظرى يقارب الماضى برؤية نقدية وبموقف كيبانى عميق من التراث وواقع الإبداع، موقف كيبانى بجدد الماضى فيما هو يسعى إلى تجديد الحاضر وينطلق بإهاب جديد نحو مستقبل يجى.

ولعلنا نستطيع أن نتبين الخطوط، أو الجملات التى يمكن أن يتحرك عليها كتاب (ألف ليلة وليلة) للإسهام الفاعل والثرى فى تحديث الشعر والإبداع، من خلال توقفنا عند مجالات ثلاث هى: الموقف من التراث، موضوع القصيدة، بناء القصيدة.

نصوص تعود إلى ثقافات شعوب عدة، وإلى مراحل حضارية مختلفة تبدأ من أبعد المراحل غوراً وتتواصل حتى أقربها إلينا، وحين نرى إليه باعتباره منبعا خصبا تم استلهامه كتابة وإبداعاً فى كثير من النصوص التى صارت، بدورها، نصوصاً مصدرية بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، قابلة للغياب فى النص الذى يدعه، حين نعمل ذلك، ونتابع ما يمكن أن ينطوى عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من خصائص وميزات توهله، باستمرار، لأن يكون مصدرأ مهما لا غنى عنه للكاتب والمبدع: روائيا وقاصا وكاتبا مسرحيا وشاعراً وموسيقياً وفنانا تشكيليا ومخرجاً مسرحياً أو سينمائياً أو تليفزيونياً.. إلخ، فإننا نستطيع أن نتبين الكثرة الكثيرة من القنوات والطرائق والأساليب، المباشرة وغير المباشرة التى يث كتاب (ألف ليلة وليلة) نفسه من خلالها كى يصل إلى المبدع والقارئ، وكى يسرب فى نسج ثقافتنا، وإبداعنا، وحياتنا اليومية.

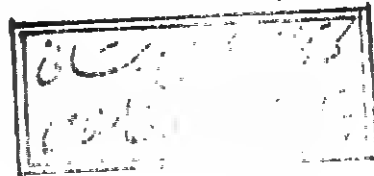
ولعل هذا الانسراب، الواضح والخفى، أن يكون هو أحد أهم الأسس التى دفعت الشاعر - والمبدع عموماً - إلى استلهامه وتوظيف معطياته، كأنما هو يريد من خلال قصيدته التى تفعل ذلك أن يتواصل معنا عبر تسليط الضوء على المناطق الممتعة فى لواعيننا، أو تلك المهوشة فى وعينا المهوش، وأن يضيئها بدلالات جديدة، تصدنا، أو تعمق رؤيتنا للتفاصيل الصغيرة، المهمة، التى نفيها الحياة اليومية عن أبصارنا، وبصائرنا.

وإذا ينطوى كتاب (ألف ليلة وليلة) على ما يساعد الشاعر على تحقيق تواصل بالقارئ من خلال القصيدة التى تستلهمه، فإنه ينطوى، فى الوقت ذاته، على تحقيق التوصل دون الإخلال بالمقتضيات الفنية للشعر، ذلك لأن الانفتاح على التراث التاريخي والإبداعى القومى والإنسانى باعتباره المجال الذى يمكن عبر التواصل معه، واستلهامه، أن نحقق ما يسميه ت.س. إليوت «استمرار الإبداعية الأدبية»، أى تلك الإبداعية التى تقوم على «توازن لاشعورى بين التقليد بمعناه الأوسع - وهو

الموقف من التراث:

يعتبر الموقف من التراث أحد أهم المنطلقات التي حكمت توجهات حركة الحداثة الشعرية العربية؛ حيث دعت هذه الحركة، منذ البدء، إلى «وعى التراث الروحي والمغلق العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هي، من دون حذف أو مسابرة أو ترده»^(٤)، كما دعت الشاعر إلى عدم الاكتفاء بالتراث القوي والانفتاح على التراث الإنساني «كى لا يقع فى خطر الانكماش، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي»^(٥)، وكى يتمكن من توسيع دائرة علاقته بالتاريخ الإنساني، والتجربة الإنسانية عبر «الغوص إلى أعماق التراث الروحي والمغلق الإنساني وفهمه وكونه [كذا] والتفاعل معه»^(٦). وذلك لأن مثل هذه الرحلة العميقة الموعلة فى التاريخ والتراث هى وحدها الكفيلة بتسكين الشاعر من تخطى النظرة الرومانسية للطبيعة، بل من تخطى الطبيعة نفسها «والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة»^(٧).

وإذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره أحد الأعمدة المهمة، ليس فى التراث العربى فحسب، بل فى التراث الإنسانى، لأنه يتضمن أساطير وحكايات ووقائع وأحداث ومكونات أخرى كثيرة، عربية المصدر والصياغة، أو غير عربية المصدر ولكنها عربية الصياغة، أو كلا الأمرين معا، مع الانفتاح الدائم على صياغات محتملة عربية وغير عربية، فإننا نستطيع أن نقرأ فى هذا الكتاب تجلها أصيلا، وتحقيقا فعليا، مضيا، لدعوة الانفتاح على الثقافات المختلفة وامتصاصها وتحويلها بما يتلاءم مع حاجات الإنسان والحياة والإبداع، فثمة فى (ألف ليلة وليلة) قراءات عدة، مختلفة المناظر، لتراثات وثقافات مختلفة، تقف فى خلفيتها - أى القراءات - حاجات وأغراض متنوعة، متباينة، ومتباعدة الأزمان.



إن تواصل الشاعر العربى الحدائى مع (ألف ليلة وليلة)، المصاغ عربيا، يفتح أفقا واسعا أمام تواصله مع حقول وسباقات عدة لا تعود إلى التراث العربى - الإسلامى - فحسب، بل إلى رؤية عربية - إسلامية فضفاضة، مفتوحة الأكمام، لتراث الأمم والشعوب الأخرى، وللثقافات والديانات المختلفة على امتداد الأزمنة والأحقاب، وبدءاً من المراحل الأولى: الأرواحية، الطوطمية، والأسطورية المسكونة بالوثنية وبالديانات الدنيا، مروراً بمراحل الديانات العليسا، المسكونة بدورها بالأساطير، وصولاً إلى الحقبة المهرورية الأولى التى انفتح فيها الوعى الإنسانى على العقل والتمدن، والتى أرسيت فيها الأسس الفكرية للإنسانية، وإلى الحقبة المهرورية الثانية التى تحققت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية، التى خلّالها أنجزت النواة الأولى للنص المفتوح: (ألف ليلة وليلة).

وفى ظل هذه الخصائص التى يمتاز بها هذا الكتاب، فإن الشاعر لا يحقق تواصلًا عميقًا بروح الشعب أو بالشخصية الجماعية للشعب التى صاغت حكايات تجرى على الألسنة، أو تكتب بماء الذهب، أو تخط «على أمانى البصر» فحسب، بل إنه يحقق تواصلًا بالروح الإنسانية، بالشخصية الإنسانية التواقفة دوماً إلى الحرية، وتجديد الحياة، وإسقاط التراتبات الاجتماعية أو العنصرية الزائفة، وإشاعة المناخ الديمقراطى وبناء عالم مسكون بالفرح، شبيه بذلك العالم الذى يشع من ثنايا الكلمات والأحداث والوقائع ومن حركة الشخصيات والأبطال الذين يتجولون فى هذا الكون الأدبى الشاسع، كأنما هو يشتم الصغير العامر بالأنغام والمغامرات والبهجة، الملى بالتجارب المبررة التى تدخل الإنسان فى ضيق باهظ سرعان ما يعقبه، بفعل لآكاء الإنسان وقدرته غير المحدودة على التجاوز والفعل، فرح وسرور يتجليان فى مهرجان كونى تشارك فيه الطبيعة أفراس الإنسان، ويسعد فيه الإنسان بفرح الطبيعة.

موضوع القصيدة:

الإنسان: ذكرا وأنثى، بحالاته المتنوعة وباتسمائهاته
لطبقيته المتباينة، وتتناقضاته وأشواقه، بسكونه ومغامراته،
بتماسته وفرحه، بمراوحته الدائمة بين الخير والشر، الحياة
والموت، بمغامراته الكاشفة، وانكشافاته الفاضحة، أو
المضبغة، بعلمه وجهله، بفاعليته وعجزه، بسقوطه
وارتقائه، بمواجهته الدائمة لأحلامه وكوابيسه، وللموالم
الغامضة التي تسكن أعماقه، فيجلبها في الواقع النصي
ككي يحسن إضاعتها والمعبور فيها كاشفا ذاته أمام ذاته،
هذا الإنسان هو البطل الذي يجوس عوالم (ألف ليلة
وليلة) ويخوض التجارب المروية فيه، إنه ذلك الوجه
المنسوخ من آلاف الوجوه لأنه الوجه الذي خطت عليه
آلاف التجارب علاماتها، وبدمغتها دمغته، وبوشمها
وشمته.

إنه، إذن، الوجه الإنساني الكلي، في ملامحه نقرأ
حكاية الإنسان مع الحياة، منذ ما قبل السقوط إلى ما
بعد الموت، إنه الوجه - الدائرة، تلك التي تنغلق على
نفسها فتصل منتهاها بمبتدأها، وتجعلك تقرأ مبتدأها في
نتاها منتهاها، إنه الوجه - الأبد، يحضن الأزمنة
فيجعلك، إذ تتأمله، تعيش ماضى الإنسان وحاضره،
وملامح مستقبله في لحظة أبدية واحدة، تتجسد خطوطا
متشابهة فوق وجه هو الوجوه كلها، وهو الهوية العميقة
للإنسان في تحولاته: الذي كان، والذي يكون، والذي
سيكون. يتجول الشاعر في هذا المجال الحيوي الداخر،
الذي لا ينفد له عطاء، يقرأ ملامح وجوه أبطال الحكايات
والشخصيات المانحة والممانعة، الخيرة والشريرة، فيشكل
ملامح ذلك الوجه الإنساني الكلي، يستخلص جوهر
هويته وماهيته، فيكتشف أن هوية الإنسان تكمن في
صيرورة الحياة وتحولاتها، تلك التي يخلقها هو، وأن
جوهر هذه الهوية كامن في الحركة لا في الثبات، في
للمغامرة الكاشفة لا في الركون المعتم، فليس من معنى أو
مغزى، من هوية أو جوهر، يمكن أن يعلن عن نفسه أو

أن يحقق لنفسه وجودا وهو في حالة كمون ولبات. إن
الكمون اسم آخر للغياب والموت.

وإذا يقرأ الشاعر ألقنة (ألف ليلة وليلة) ووجوه
أبطالها، أو يقرأ غيرها من النصوص التراثية: التاريخية
والإبداعية، وهو مسكون بموقف حدائي كهاني، شك
ومسائل، محاور ومتفاعل، فإنه يستطيع أن يقرأ فيها،
وفي تحولاتها، وجوه البشر الذين يعيشون الحياة التي
يعيشها، فيصل الماضي بالحاضر، المتناهي بالامتناهي،
يفتح اللحظة المعيشة في الحاضر على الماضي، يكتشف
ما انسرب من الماضي في نسج الحاضر، ويهيئ نفسه
للاطلاق صوب مستقبل يتجاوز ويتخطى، فتكون كل
لحظة قادمة شكلا من أشكال المستقبل المفتوح على
التعدد والاحتمال، على الحيوية والتجدد، كأنما هو
مستقبل واحد، له (ألف وجه وجهه) فلا تكف أصابع
الإنسان أبداً عن نسج ملامح وجهه الآتى الذي يعد
دائماً بوجه يهيئ.

هكذا يستطيع أن يجمل من الإنسان في
خصوصيته وعموميته، في تناهيه ولانتهائه، الإنسان في
أله وفرحه، خطيئته وقوته، حريته وعبوديته، حقارته
وعظمته، حياته وموته،... الموضوع الأول والأخير^(٨)،
والبطل الوحيد الذي يخوض التجربة المروية في القصيدة،
التجربة التي تفتح نفسها على أشواق الإنسان وتطلعاته،
فتعكس صيرورة تجاربه ومصائر، وتجلي وجوهه، وذلك
«لأن كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيصة
مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم»^(٩).

هكذا يتجدد الشعر فيجدد الإنسان كي يجدد
الحياة.

هكذا لا يتجدد الحاضر ولا يهيئ المستقبل دون
تجديد الماضي والهاب الحاضر برؤية حدائية إنسانية تطل
كل شيء .. كل شيء.

وهكذا يكون لمصدر تراثي قديم أن يجدد حياة إبداع معاصر.

بناء القصيدة:

يستطيع الشاعر أن يعي تراثه، وأن يفرص في أعماق التراث الإنساني، ليستوعبهما، ويحاورهما، ويحدد موقفاً منهما، ويستطيع أيضاً أن يجعل من الإنسان محوراً تدور حوله قصيدته، وكل شعره. غير أن هذه القصيدة، وهذا الشعر، قد يتحولان إلى مجرد «بيان نظري» أو وعاء يحتوي أفكاراً ومقولات مباشرة، لا يوصلها بالشعر غير ذلك الرنين الزائف الذي يحققه الوزن الشعري الذي يمكنه أن يكون وعاءً يحتوي مقالا نحوياً أو صرفياً أو سرداً تاريخياً أو منشوراً سياسياً، لذلك دعت حركة الحداثة، ومنذ البدء، إلى «تطوير الإيقاع الشعري وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة»^(١٠). ونظراً لأن المضمون الجديد الذي يحتضن كل المضامين الممكنة هو، في التحليل الأخير، الإنسان، ولأن هذا الإنسان هو التجربة التي يخوض، والإنجاز الذي يحقق، والمصير الذي يلاقي، فإن القصيدة، إن أرادت أن تركز نفسها شعرياً على الإنسان، مدعوة لأن تكون قصيدة تجربة، قصيدة حياة، فلا تقدم لنا الحياة في مقولات مجردة بل في صور حية مجسدة، تتحرك في عالم ملئ بالأضواء والألوان والتحويلات، وتتحرك، فتكون هي القصيدة - الشعر، ولا تكون هي المقال الموزون المقفى.

ولا ريب أننا، ونحن نبحث عن الحداثة في كل شعر قديم أو معاصر، نستطيع أن نرى التجربة وهي تتجسد في صيرورة القصيدة مثلما نستطيع أن نرى القصيدة وهي تتخلق في صيرورة التجربة، فالشعر، أيما كان زمنه، وأيما كانت المدرسة التي يوسم بالانتماء إليها، هو دائماً: الشعر، الذي يتجاوز نفسه، والذي يتأبى على التحقيق والتأطير، ذلك لأننا ونحن نرى الشعر ينطلق

كأنه يجاوز ما سبقه ويتخطى نفسه، نستطيع أن نتلمس المبدأ الذي يحرك خطواته باتجاه الحداثة، وليس هذا المبدأ غير التجريب الذي ينطوي على مفهوم مؤداه أن: «الفهم الخيالي المكتسب من التجربة المباشرة هو الفهم الأساسي والأكيد، في حين أن التأمل التجليلي الذي يعقبه، أمر ثانوي، وموضوع جدل»^(١١)، وهو الأمر الذي يعني أن الشعر - التجربة هو شعر «مبنى على أساس عدم التوازن المعتمد ما بين التجربة والفكر، ... شعر لا يجعل ما يقوله فكرة، بل تجربة يمكن أن نستخلص منها فكرة، أو مزيداً من الأفكار، باعتبارها تبريرات مثيرة للجدل»^(١٢). وهل ثمة من غاية للحداثة غير إثارة الجدل المعنى والمحدد؟

حين تصبح القصيدة قصيدة تجربة، فإنها تفتح على الإنسان والعالم، تتحرك في الماضي والحاضر والمستقبل، وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم بخصوصيتها في الوقت الذي تحتضن فيه جوهر التجربة الإنسانية الكلية، وليس للقصيدة أن تفعل ذلك بمعزل عن سعيها الدائب وراء ما هو نموذجي ومتكرر، فذاك يبدن الشعر وناموسه، ولا يستطيع الشاعر المعاصر أن يعثر على هذا «النموذجي» و«المتكرر» بما في ذلك النماذج العليا والأنماط الأصلية إلا في التراث التاريخي والإبداعي على اختلاف حقوله وسباقاته، ولأن «النماذج العليا تكون أوضح ما تكون في الأدب التقليدي: أي في الأدب المطبوع، البدائي والشعبي»^(١٣)، فإن الشاعر الجديد هو ذاك الذي يوغل في أعماق التراث القومي والإنساني، ويكسر الحدود الزائفة التي أقيمت لتفصيل، على نحو قاطع وحاد، بين الأدب التقليدي والأدب العادي، وعندما يفعل الشاعر ذلك، وهو غالباً ما يفعله، وعندما يتابعه، نصبح (ألف ليلة وليلة)، مثل غيرها من النصوص الأسطورية والفولكلورية، مجرة من مجرات الكون الأدبي، أو كوناً أدبياً مصغراً، فتتغير نظرتنا لهذا الأدب، وتتغير طرائق قراءتنا إياه، ويصبح بمقدورها، والحال هذه، أن

العقلى والتسلسل المنطقى^(١٥)، ودفع القصيدة إلى السفر فى مدائن الأعماق بدلا من تلمس خطوات متعثرة على سطح الذات والعالم، واستبدال الغنائية الكونية بالغنائية الذاتية، أو الذاتية، التى تغلق صوت الشاعر على صده.. تلك جميعاً من أعمق الأسس التى انطلقت القصيدة الحديثة منها كى تكون قصيدة الإنسان فى الحياة، والحياة فى الإنسان، وكى تعبر، بصدق فى، وبشاعرية صافية عن «التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كبانه - أى بعقله وقلبه معاً»^(١٦)، وعن روح الإنسان فى العصر الذى يعيش، وعن روحه فى كل المصور.

وكى تكون القصيدة تجربة، فإنها مدعوة لأن تكون مجالاً حيواً لصيرورة التجربة، إنها مدعوة لأن تكون قصيدة الطبقات المتعددة لا قصيدة السطح، قصيدة الأصوات المتفاعلة والأفئ المفتوح، لا قصيدة الصوت الواحد والأنا المنغلقة، قصيدة الانقباض والتصدية، لا قصيدة الإحالة المفردة، والدلالة الواحدة، إنها مدعوة لأن تكون القصيدة - التجربة، وذلك بالمعنى الذى يجعلها تجربة فى الحياة وفى الشعر، فى آن.

وكى يوسع الشاعر آفاق الحياة، وآفاق الشعر، فإنه يقرأ: يقرأ الماضى فى حدود زمانه وفى نسج الحاضر الذى يعيش، يقرأ الحاضر فى نسج الماضى وفى حركة تحولاته الرائنة، يقرأ المستقبل برؤية تلهب الحاضر وتعرف الماضى وتنبئ بالذى يجرى.. هكذا يفتح الشاعر على التراث، بأوسع معانيه ومجالاته، ويوغل فى الكون الأدبى الشاسع، قارناً الحياة فى النص، والنص فى ضوء الحياة، فيعثر فى التراث على القديم الذى توارى، ويكتشف أن فى بعض هذا القديم قديماً يشع بألق الجدة والحدثة، قديماً - جديداً يعيش فى الكتب ولا يولد فيها، أو يوارى ثقل الحياة فى أغوارنا البعيدة. يقرأ الحياة فيجد بالقديم الميث جثثاً تتفحم ويذكرم عفتها الأنوف، فيما دحانها

نكتشف الطبقات الكامنة تحت أى نص إبداعى جديد، وأن نصن الخطوط القديمة التى تنسرب فى نسيجه المبكر، فنحقق كلا الاستمراريتين: الإبداعية والقراءة، نبدع القصيدة فى وهج القراءة، ونقرأ القصيدة فى ضوء الإبداع، نقسم الإبداع على القراءة: قراءة النصوص وقراءة العالم، قراءة الواقع وقراءة الأزمنة، ونقيم القراءة على الإبداع، فنذكر كم هو واسع عالم النص، وكم هو رحب العالم الذى يضمه الشاعر ويدعونا كى نعيش فيه.

وإذا استدعى القراءة الحديثة - الإبداعية لنص من النصوص استبدال البحث فى التجربة والدخول فى صيرورتها، بالبحث عن الموضوع، واستنباط مواضع ورؤى ودلالات كثيرة، بتعقب آثار موضوع واحد أو فكرة واحدة، فإن فى هذا ما يجعل من القصيدة الواحدة كوناً أدبياً مصغراً لكون أدبى كامل، بحيث يمكننا ونحن نوظل فى طبقات القصيدة وأصاقها، وتتحرك أفقياً ورأسياً فى مساحاتها، وفى جميع أبعادها، أن نحصل على «ثقافة حرة كاملة بالنقاط قصيدة... واحدة، وتتبع نماذجها العليا على امتدادها فى بقية الأدب»^(١٧)، وفى النصوص الصورية المختلفة. ولا ريب أن مثل هذه القراءة المنتجة، الفاعلة والمولدة، ستدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الأحكام الانطباعية التى شاعت فى حياتنا النقدية، ومن بينها ذاك الحكم المتعلق بفقدان أثر (ألف ليلة وليلة) فى الشعر العربى الحديث.

إن استبدال الإيقاع الحيوى للذات الإنسانية، ولوقع خطواتها، وصيرورة تجربتها فى الكون، بالوزن الرتيب، واستبدال التجسيد بالتجريد، الصور الحسية الحيوية بالمعبارات الجاهزة، وبالقوالب الجامدة، وبالمقولات المجردة، اللغة الطازجة البكر باللغة التى استنزفت حيويتها، ونفذ ضروها وأشرفت على الموت، وإقامة بناء القصيدة على الوحدة العضوية لا الموضوعية، على «وحدة التجربة والجزء العاطفى العام، لا على التتابع

الأسود يخلق أفق الضوء والنور، ويمتص إشعاعات الفكر المنير التي تحاول إضاءة عيون الحياة كي ترى الإنسان، وكى يراها.

حين يقرأ الشاعر الحياة فى نص، والنص فى الحياة، فإنه يصل النص بالنص، والحياة بالحياة، ويرسم تلك القراءة الأبدية اللامتناهية التى تصل الإنسان بالإنسان وتفتح الحياة على دورتها الخالدة مؤكدة انتصارها الدائم على الجمود والموت .. هكذا تسكننا قصيدة التجربة جناح الطائر، تقلبنا فى تموجات البحر، وتطلق تحت أقدامنا عواصف الريح، تضوء الماضى برؤية الحاضر، وتغذ الخطر صوب الأنى، فتصوغ زمانها الذى هو الأزمنة كلها، وتطلق صوتها الذى هو صوت هذا الإنسان المثمن والذى هو، فى الوقت ذاته، صوت إنسان جوهرى ومطلق.

يسافر الشاعر بحثاً عن النماذج العليا والأنماط الأصلية، عن الصور الحيوية، والأخيلة الملتهبة، والأجواء الأليفة - الغريبة، والرموز القابلة لاستمصاص لراه الدلالات، والرؤى الفياضة بألق الحياة، فيوغل فى الحاضر والماضى، يقرأ الحياة ويقرأ النص، يقرأ تراثه القومى والإنسانى بشاعرية المفكر وفكر الشاعر، ولا يكون أمامه إلا أن يدخل ذلك الكون الأزلى لمحكك فى رحابة (ألف ليلة وليلة)، وليعود منه محملاً بالكُنُوز: لقد وسع الكون الذى يمكن لخياله المبدع أن يتحرك فيه حراً طليقاً، واختزن من الصور والرموز، والأجواء واللغات، والنماذج العليا والأنماط الأصلية، والأحداث والوقائع والصراعات والتحويلات والتجارب والمصائر، والشخصيات والكينونات الإنسانية والأسطورية والخرافية، بنماذجها وأنماطها التى تربو على الحصر، والأحلام والكوابيس، والمدن والبيوت والأزقة والشوارع والأسواق والحوانيت، والسموات والهضاب والجبال، والطيور والحيوانات والمخلوقات العجيبة، وكل شئ.. كل ما يمكنه، فى إطار إبداع أصيل يصهر وبحول، من إقامة البنى التى تكفل

للقصيدة أن تكون قصيدة تجربة: البنية الموضوعية، الدرامية، والرمزية.

هكذا يمكننا أن نرى أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة، وبخاصة الحدائية، عندما نكتشف الآليات التى تتضافر لتصوغ البنية الكلية للقصيدة عبر تشكيل بنائها الثلاث متعددة المستويات. ولأن عمليات التحويل التى تنجزها هذه الآليات لا تنبدى على سطح القصيدة، بل تشتغل فى أعماقها، فإن الاكتفاء بقراءة السطح واعتباره مبتدأ القصيدة وعبرها كفيل بإغلاق البحث على دائرة التأثير السطحى المباشر، وكفيل، تألبا، بتوليد ذلك الاستنتاج الذى يؤكد غياب (ألف ليلة وليلة) عن القصيدة المعاصرة: نسيجا وبناء.

وإذ نكرس الصفحات التالية لقراءة أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة من خلال مدخل نوعى هو: قصيدة القناع، فإن تحليل القصائد الذى سنحاوله، كفيل بإضاءة بعض جوانب التأثيرات غير المباشرة التى تتجاوز مسألة استدعاء أسماء الشخصيات وتجاربها، إلى تسمية الأقمعة وبناء تجاربها، إلى تحريك القصيدة - التجربة على مستويات عدة، تصلنا، على نحو خفى، بعالم (ألف ليلة) والتجارب المروية فى حكاياته، بحيث تنبدى الآثار التى يشم بها هذا الكتاب جسد القصيدة، مثلما تتكشف انسرباته الخفية فى نسيج خلاياها، وفى وشائج روحها.

قصيدة القناع وألف ليلة وليلة

حرى بنا قبل أن نذهب إلى تقديم قراءة محتملة للقصائد التى استدعت أسماء وتجارب أقمعتها، كلياً أو جزئياً، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، من (ألف ليلة وليلة)، أن نبادر إلى توضيح بعض جوانب المفهوم الذى ينطوى عليه مصطلح: «قصيدة القناع». وإذ لا يحتمل المقام دخولا فى التفاصيل المتشعبة لهذا المصطلح، فإننا نحيل القارئ إلى الدراسة الرائدة، العميقة، التى قدمها

أعق الخصاص والمميزات التي يمكن أن تنطوي عليها تلك القصيدة.

وقد تمكن كاتب هذه السطور - بعد رحلة سفر طويلة في متاحف الشعر العربي، بدءاً من الأربعينيات وحتى نهاية الثمانينيات، وفي ضوء إجراءات منهجية مختلفة، واختيارات مقصودة وحسبائية لما يزيد عن خمسين شاعراً وثلاثمائة ديوان - من استقصاء تجليات قصيدة القناع في المتن الشعري للقصيدة الحدادية المعاصرة، ومن إقامة ما يمكن أن نسميه به المتن الشعري لقصيدة القناع^١. وقد تبين أن هذا المتن يضم اثنين وخمسين قناعاً، يتوزعون على ما يقرب من خمسة وعشرين سياقاً مصدرها ستة وتسعين قصيدة - بما في ذلك القصائد الدواوين - موزعة على خمسة عشر شاعراً، أغلبهم من الشعراء الرواد أو المتميزين، كما تبين أن هذا المتن يضم ثلاثة أقنعة مستعدة من حقل الحكاية الشعبية، وأن اثنين منها يعودان إلى (ألف ليلة وليلة) مباشرة، فيما يعود الثالث إليها من خلال وسيط هو قصة فكاهية معاصرة موجهة للأطفال، لتستلهم - دون أن تعلن ذلك - إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة).

وتخوض الأقنعة الثلاثة تجارب مربية في أربع قصائد، يخوض تجربة وينطق اثنين «السندباد»، فيما يخوض «الملك عجيب بن الخصيب» تجربة القصيدة الثالثة وينطقها، ويخوض العرندس «تجربة» القصيدة الرابعة، وينطقها. وتتعاقب القصائد الأربعة زمنياً، ومن حيث تاريخ النشر في الديوان، على النحو التالي:

١ - قصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوي، نشرت عام ١٩٦٠ في ديوان (النأي والريح).

٢ - قصيدة «السندباد» في رحلته الثامنة، للشاعر خليل حاوي، نشرت عام ١٩٦٠ في ديوان (النأي والريح)، وثمة إشارة إلى أن قصائد

جابر عصفور، والتي نشرت قبل حوالي أربعة عشر عاماً، على صفحات هذه المجلة، تحت عنوان: «أقنعة الشعر المعاصرة»، ونكتفى بأن نقبس منها، هنا، ما يضيء فهمنا لهذا المصطلح، قبل أن نذهب إلى قراءة القصائد:

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخلى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره... والقناع - لذلك - بسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل، ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، له استقلاله، أهني وسيطاً يفرض على القارئ تأنيهاً في الفهم، وتأنيلاً في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى^(١٧).

ينطوي القناع، إذن، على إمكانات مجردة كثيرة تمكن الشاعر من إنجاز كثير من التوجهات التي انطلقت حركة الحدادة الشعرية العربية كي تنجزها، ولا ريب أن التراث، بأوسع معانيه، يعتبر المصدر الخصيب لاستعداد الأقنعة والرموز، ولقد كان لكتاب (ألف ليلة وليلة) آثاره وانعكاساته، الواضحة والخفية، على قصيدة القناع التي شكلت منذ الخمسينيات وحتى الآن ظاهرة لافتة، تواصلت حضوراً ونظوراً، حتى بدا الأمر كأننا إزاء قصيدة نوعية تتحرك في إطار قصيدة التجربة، وتجلى

هذا الديوان قد كتبت خلال الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨.

٣ - قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبد الصبور، نشرت في ديوان (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤.

٤ - قصيدة «العندس» للشاعر معين بسيسو، نشرت في ديوان (جفت لأدعوك باسمك) عام ١٩٧٢.

وإن كنا نقرأ في هذا التعاقب دلالة حضور (ألف ليلة وليلة) على امتداد عقدين متواصلين، في المتن الشعري العربي لقصيدة القناع، فإننا نقرأ دلالة الضمنية التي تشير إلى غياب (ألف ليلة وليلة) في كثير من القصائد التي تغطي عقود الشعر العربي بدءاً من الأربعينيات وحتى الآن، وإذا احتاج تأصيل هذا الفرض إلى استقصاءات وتحليلات متأنية، ليس مجالها هنا، فإننا نعلقه فرضاً، ونذهب إلى قراءة النصوص الأربعة، في إطار محاولة تتوخى اكتشاف بعض التأثيرات المباشرة، وغير المباشرة، لـ (ألف ليلة وليلة) عليها، عبر تقديم مقاربة نظرية موجزة نضئ قراءتنا للنصوص باعتبارها قصائد تجربة، قناع.

القناع: الشاعر والشخصية، التجربة والنص

تسم قصيدة القناع بخصيصة رئيسة، هي أقرب ما تكون إلى علامة فارقة، تميزها - على مستوى الصوت - عن غيرها من القصائد التي يهيمن عليها ضمير المتكلم: «أنا»، وهي تنطق صوتاً يتجاوز الإحالة المباشرة إلى الشاعر، وتمثل هذه الخصيصة، العلامة الفارقة، في أن الصوت المسموع فيها، أو الذي يهيمن عليها، من حيث هي قصيدة قناع، يظل مسكوناً، على نحو غير مباشر، بصوت الشاعر، في الوقت الذي يظهر نفسه فيه باعتباره صوت شخصية أو كينونة مغايرة للشاعر.

وبفضي الجدل الداخلي بين ظاهر الصوت وباطنه، بين المفارقة الظاهرية والمهاشة الباطنة، إلى توليد النبوة العميقة لصوت متعدد الطبقات، وذلك على نحو يتجاوز مع تحرك القصيدة على مستوى تجربة الشاعر وتجربة الشخصية، ومع إنتاج هوية القناع: الذات الناطقة للقصيدة والخائضة تجربتها، من خلال صيرورة مفتوحة تتفاعل فيها أنا الشاعر مع أنا شخصية أو كينونة مغايرة، بحيث يقود تفاعلها إلى عثور الشاعر في القناع على هويته العميقة التي هي - في التحليل الأخير - هوية شخص ثالث، أنا ثالثة، متجاوزة كلا القطبين اللذين يشكلانها، ولا تكف عن الإحالة الظاهرة إلى نفسها، بوصفها أنا مستقلة، وهوية متميزة، وذلك لأن فكرة التفتح لدخلنا - على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر وأنا مغاير - في إطار ما يمكن أن نسميه «ديالكتيك التوحيد» الذي يجسد آليات تحقيق تجربة من تجارب الرؤيا الداخلية، حيث يختار الشاعر شخصية تاريخية، أو إبداعية، أو كينونة طبيعية، يجتاف بعض خصائصها ومميزاتها، ويتفاعل معها باعتبارها ذاتاً فاعلة ومنفصلة لا موضوعاً أو شيئاً جامداً، حيث يفضي هذا التفاعل بين أنا الشاعر وأنا المغاير، بين الأنا والأنت، تجربة وهوية ومصيراً، إلى ميلاد تجربة ثالثة، هوية ثالثة، مصير ثالث، تكون جميعها تعبيراً عن الـ «نحن»، لأنها ناتجة تفاعل متعدد المستويات بين القطبين اللذين أفضى تفاعلها إلى إنتاجها.

وإذا بتحريك دياكتيك التوحيد على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، من حيث التجربة والهوية والمصير... إلخ، فإن عملية تحويل هذا التفاعل الذي يجرى على مستوى الرؤيا الداخلية إلى نص، أي إلى قصيدة تجربة، هي مجال حيوي لاحتضان حركة هذا التفاعل وصيرورته وتحولاته، ولبت دلالاته وإيحاءاته الممكنة، تفتح الباب واسعاً أمام اشتغال آليات ما يمكن أن نسميه «ديالكتيك التناص». ويبدو أن كلا

إلى تسميته كلها للقناع، أو للدخول مع عنصر آخر يعود إلى أنا الشاعر في تركيب اسم جديد له، على نحو ما نلاحظ في بنىة اسم قناع أدونيس، (مهيار الدمشقي)،^(١٩) أو في بنى أخرى مشابهة.

ولعلنا نستطيع، في ضوء ما سبق، أن نشير إلى أن قصيدة القناع، على عكس غيرها من القصائد، تولد من عنوانها، فإذا ما كان العنوان في القصائد غير المقنعة، هو دائماً آخر ما يكتبه الشاعر وأول ما يواجه القارئ، فإنه، بالنسبة لقصيدة القناع، أول باستمرار، إنه الرحم الذي يحتضن ولادتها، ويكشف فكرتها التركيبية، وذلك لأن الشاعر لا يستطيع أن يبدع قصيدة قناع دون العثور على الأنا المغاير والدخول في تجربة رؤيا داخلية معه، وليس هذا الأنا المغاير إلا الاسم الذي يطل علينا، دائماً باستمرار، في عنوان القصيدة، على نحو ما أطل على الشاعر قبل أن يبدعها.

إن العنوان، أياً كانت بنىة اللفظية والنحوية، هو المبتدأ الذي نعثر على خبره في نص القصيدة إنه شارة عبورنا إليها، يرتفع في فضائها كالثريا، تضيء وترشد، فتفتح أفق خطونا في أبنية النص ودهاليزه، ونشير إلى النص المصدري الأساسي الذي يتحرك في البنية التحتية للقصيدة والذي فيه تتحقق تجربة الأنا المغاير، القطب الثاني في تشكيل القناع، والنظير الموازي للشاعر. وعلى ذلك، فإن العنوان بعامه، وفي قصيدة القناع على وجه الخصوص، ليس مجرد مصاحب نصي تزيني، بل إنه دال أساسي، ضروري ومهم، من بين دوال النص الذي نحاول قراءته .. فلندخل القصائد الأربع من عناوينها، ولنبحث عما ينطوي عليه بنى هذه العناوين من وظائف، ولنخض - مع القناع - تجربة القصيدة.

وجوه السندباد:

يؤسس العنوان: «وجوه السندباد» مفارقتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات

الديالكتيكيين: التوحيد والتناص، ليساً إلا وجهين لمبدأ واحد هو مبدأ التفاعل الخلاق، بحيث يتبدى التقنع في الشعر توحداً على مستوى التجربة الداخلية، وتناصاً على مستوى الكتابة، فيسجل التوحيد تفاعل الذوات وتداخلاتها المنتجة، فيما يجل التناص تفاعل النصوص المعبرة عن هذه الذوات، والحاضنة لتجاربها وهوياتها المتحققة فيها، ويعكس صيرورة تجربة التفاعل هذه في مجال حيوي هو القصيدة - التجربة.

ويبدو أن فكرة التقنع، وتجربته التي تؤسس لانبثاق قصيدة القناع، قد أعطت لعنوان هذه القصيدة أهمية خاصة لكونه ينهض بأداء مجموعة من الوظائف التي يستحيل - أو يصعب - أداؤها بطرائق أخرى دون الإخلال بمقتضيات البناء الفني، وذلك على النحو الذي يؤكد ضرورة أن يكون لقصيدة القناع عنوان يؤدي تلك الوظائف، ولعل هذه الفكرة تتأكد عندما نلاحظ أن القصائد غير المقنعة، وبخاصة تلك التي «فتقر إلى الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيراً عنها»^(١٨)، تقبل الاستغناء عن العنوان، بينما لا يمكن لقصيدة القناع أن تستغنى عنه، وذلك لأنها تنهض على «فكرة تركيبية» يكتنفها العنوان، لإيضاحاً أو إيهاء، وينبئ النص على اشتغالها في نسجه، وفي مكوناته المختلفة، وعلى تأسيسها لحركته متعددة المستويات: الزمن والتجربة، الشخصية والشاعر، التراث والقصيدة، الماضي والحاضر، الراهن والمستقبل، المتناهي واللامتناهي... إلخ، وهي المستويات التي يمجسها تفاعل ديالكتيكي التوحيد والتناص لحظة الإبداع.

تقف الوظائف الفنية التي يؤديها العنوان في خلفية تميز عناوين قصائد القناع - على تعدد بنائها اللفظية - بقاسم مشترك يوحدتها جميعاً، يتمثل في تضمن العنوان، أياً كان نمط بنىته، اسماً يحيل إلى الأنا المغاير الذي اختاره الشاعر للتفاعل معه قطباً رئيساً في تشكيل القناع، وفي بناء تجربته، وصوغ هويته، وذلك بالإضافة

وإذ يفضي دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة؛ حيث لانرى أمامنا غير القناع، ولا نرى الشاعر طالما أحسن التخفى خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التي يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التي عشناها، أو قرأناها في النصوص المصدرة، أو نرى إليها في صيرورة الواقع وتجارب الناس.

ترى قصيدة «وجوه السندباد»، مثلما هو الأمر في حكايات السندباد، على منطق الرحلة - المفامرة، وفي إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجندلية الإنسان - التجربة، الإنسان - الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذى صاغ عناوين المقاطع التسعة التي تتكون منها القصيدة، وتكون التجربة؛ فتمة عناوين تؤثر إلى محطات أساسية؛ زمانية - مكانية في تجربة هذا السندباد القديم - الجديد؛ المقطع الثاني: «سجين في قطار»، المقطع الثالث: «مع الضجيرة»، المقطع الرابع: «بعد الحمى»، المقطع الخامس: «جنة الضجيرة»، المقطع السادس: «الأقنعة، القرنية، جسر واترلو»، المقطع السابع: «في عتمة الرحم»، وثمة مقاطع ثلاثة أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التي خطتها التجربة والغربة وتخفيريات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجهاً منسوجاً من آلاف الوجوه - للدلالة على الكثرة كما هو حال (ألف ليلة وليلة) - وهذه المقاطع الثلاثة هي: المقطع الأول: «وجهان»، المقطع الثامن: «الوجهان»، المقطع التاسع: «الوجه السرمدى».

وعلى الرغم من تركيز بعض المقاطع على التجربة في صيرورتها، ومن تركيز بعضها الآخر على الوجه في تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه في المقاطع المكرسة للحدث المروى شعرياً، مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة في المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر

أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوية؛ فإذا يحيلنا حضور اسم السندباد في بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية في (ألف ليلة وليلة)، فإنه يحيلنا من حيث كونه وإراداً في عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتوكد، في ضوء هذه المفارقة، جدلية القديم - الجديد، التي ستتمخض، بالضرورة، عن ميلاد سندباد ثالث، هو الذى ستتعرف تجربته في النص. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذاك الوجه الذى يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملاً ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم في الكون بحثاً عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة «وجوه»، مضافة إلى «السندباد» في عنوان القصيدة، تضعنا إزاء مفارقة نصية تجعلنا نتأهب لخوض تجربة سندباد مغامر لسندباد (ألف ليلة وليلة) ذى الوجه الواحد، أو لتعرف وجوهاً أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هي تلك التي خاضها في (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأنها تنبئ عليها وتتجاوزها. وإذا تؤسس العلاقة بين مكوني العنوان جدلية السندباد - التجربة، أو الوجه - التجربة، باعتبار الوجوه خلاصات للتجارب، وباعتبار أن التجربة تنسج وجه خائضها، وتصوغ خصائص هويته، فإن هذه الجدلية التي تضع الإنسان في صيرورة الوجود، تؤسس لانبثاق القصيدة - التجربة، وتختزننا للدخول في صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وباني تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التي يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تفضي إلى توليد المفارقة الصوتية التي أشرنا إليها، ذلك لأننا ننسجى لصوت السندباد الجديد، فيما تخايلنا صورة السندباد القديم، كما أننا ننسجى لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون في باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتاً مستقلاً، ومتميزاً.

وذلك لأن العنوان يقوم بوظيفة الكشف عن الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتوحد به، ولإطلاق اسمه على القناع الذى يتحرك، فى القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً، بحيث يعوض العنوان غياب المقام فى النص المكتوب، أو غياب الإشارة داخل النص لاسم المتكلم، ويحدد الإحالة التى إليها يذهب ضمير المتكلم: أنا، الذى يهيمن على القصيدة بتجلياته النحوية المختلفة، وتنوعاته الأسلوبية الممكنة، والذى يظل علينا منذ مطلع القصيدة.

ومثلما هو الحال فى الأعم الأغلب من قصائد القناع، فإن قصيدة وجوه السندباد تبدأ فى بث نفسها إلينا من خلال صوت القناع - السندباد، ناطقاً بضمير المتكلم المفرد:

«لم تر الغربة فى وجهى
ولى رسم بعينها
طرى ما تغير
آمن فى مطرح لا يمتريه
ما اعترى وجهى
الذى جارت عليه
دمعة العمر السفية» (٢٠).

تبدأ القصيدة من لحظة العودة إلى الوطن بعد انقضاء تجربة حياتية بالغة المرارة والتعقيد، ولدتها رحلة السندباد المسافر من أجل السفر، بعيداً عن الوطن. ويكون «المطار» هو المحطة التى يهبط فيها «العائد» إلى الوطن، مثلما كان هو نقطة انطلاق «الراجل» المنسلخ عن الوطن. ويقوم عنوان المقطع: «وجهان» تمايزاً بين وجهى السندباد، بل تضاداً بين وجهه قبل التيه، ووجهه فى التيه، وبعد عودته منه. غير أن خطبة السندباد التى تركها طفلة صغيرة، لم تكن لتسرى أى تباين بين الوجهين، لأن الزمن، فى رؤيتها وواقع حياتها، زمن ثابت جامد، لا يتحرك ولا يغير، إنها ترى إلى نفسها كما كانت «طفلة الأمس وأصغر» [١٩٦]، وترى إلى

الذى يجعلنا نقرأ، بل نحس، حركة الزمان فى المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان فى الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التى تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتى تصل القصيدة، بخفاء لا يبين، بمنطق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال «ألف ليلة وليلة» المغامرين الجوالين، مثلما تصلها، بخفاء أيضاً، بأوديس الإغريق ومتاهاته ورحلاته فى العالم السفلى، وذلك مع إدراكنا للعناصر التى تصله بردهفه العربى: السندباد، أو تلك التى تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب «ألف ليلة وليلة» على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساساً على ورود اسم السندباد فى عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفى التى تنسرب فى جسدنا. ونظراً لأن اسم السندباد لم يرد، إطلاقاً، فى متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أية إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسماً، أو رمزاً، أو قناعاً، فلننا نسال: هل كان بإمكان الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ «ألف ليلة وليلة» لو كان عنوانها: «وجوه خليل حاوى» أو أى عنوان آخر لا يفسح، بوضوح، عن توحد الشاعر بالسندباد؟ وكذلك نسال: هل كان بإمكاننا اعتبار هذه القصيدة قصيدة قناع لو لم يحدد الشاعر، فى عنوانها، هوية الصوت الذى ينطقها ويخوض تجربتها؟

إن الإجابة عن السؤال الأول، بالنفى، تؤكد أهمية البحث عن التأثير غير المباشر، بينما تؤكد الإجابة عن السؤال الثانى، بالإيجاب، أهمية تحليل النص قبل الحكم عليه إن كان قصيدة قناع أم لا، مثلما تفصح عن وعى الشعراء بالوظائف التى يؤديها العنوان فى قصيدة القناع، وذلك لأن تحليل القصائد ذات الأبعاد الدرامية لتحديد قصائد القناع من بينها، قد أسفر عن استنتاج مؤداه أن عناوين قصائد القناع جميعها تحمل أسماء الأقنعة،

السندباد كما كان تماماً قبل التيه، إذ عكفت، على امتداد السنوات، «تفزل الرسم» [١٩٦] على وجهه، كأنما هي «بنيلوب» قد هدرت عمرها في انتظار أوديس، وليس لها من تسلية توقف بها الزمن غير غزل الخيوط ثم فكها من أجل غزلها من جديد.

للسندباد، في رؤية خطيبته، وجه طرى أسمر، لا أمس له ولا ذكرى، وجه منسوج من بريق البكارة ونقاء الفطرة الأولى، ومن «لون لبنان وطيبه» [٢١٦]، و«سمرته الأولى المهيبة» [٢١٥]. ولأن السندباد، العائد من دوامة الزمان ولهيبة، يدرك مغزى استدعاء خطيبته هذا الوجه القديم لتضعه قناعاً فوق وجهه الحقيقي الذي عاد به من التيه، كأنما هي لا تريد أن ترى، بل هي، بالفعل، لا ترى إلا ذلك الوجه الذي كان، والذي هو، بالنسبة إلى السندباد، قناع متروك، فإنه يتدخل لوقف تدفّق تداعياتها التي ترسم ملامح وجهه القديم، أو تحذته عن ذلك العصى الذي «غص بالدمة» في مقهى المطارة [١٩٦]، ويحاول أن يضعها في دائرة رؤيا مغايرة تمكنها من إدراك الفروقات الشاسعة بين الوجه الذي ترسمه مخيلتها عبر حلم يقظة تستدعي الذاكرة، أو واقع يعيش في الذاكرة، وبين وجهه الجديد «المنسوج من شتى الوجوه» وجه من راح يتيه: [١٩٧].

وإذ يجسد النص حركة مقاطعة السندباد تداعيات الخطيبة بعلامة نصية هي (...) تقطع الجملة التي تنطقها قبل أن تكتمل، وبعلامة نصية أخرى هي (-) تعقبها مباشرة في بدء الجملة التالية التي سينطقها السندباد، وذلك على نحو يوحى بالحالة النفسية التي استدعت عنف حركة المقاطعة، وبما يمكن أن ننطوي عليه تلك الحالة، أو الحركة، من دلالات، فإن العلامة النصية (:) التي تجيء في نهاية المتتالية الشعرية التي ينطقها السندباد توحى، باعتبارها علامة من علامات النص تنبئ قراءتها، بأن المقاطع اللاحقة هي عبارة عن تداعيات عن رحلة التيه، تبشها ذاكرة السندباد على سمع

خطيبته التي تتحول هنا بالضبط، لتصير رمزاً للوطن: لبنان، والوطن العربي بأسره، ولكل الأوطان التي يموت فيها الزمن، فتعيش الذاكرة ولا تعيش حركة الحياة، أو تركز إلى زمن مائل يتكئ على جدار الثبات، كأنما هي بلا هوية، لأنها بلا تجربة تخترق الزمان، وتعطيه إيقاعه، ولونه. بينما يتحول السندباد إلى رمز للمغامر الثالث الذي لا يحمل في رحلة التيه أي وصيد يساعده على اجتيازها والإفادة منها، أو إلى رمز للإنسان المعاصر في انفراط شخصيته وضياعه وتشظي هويته.

يفترق سندباد القصيدة، إذن، عن سندباد (ألف ليلة)، فإذا يعود الثاني من رحلته بالكنوز، فإن الأول مرشح للعودة بالخسارات، غير أن كلا السندبادين يتواصل، على نحو عفى لا يبين على سطح النص، في الاستجابة لمطلق المغامرة، وفي البحث عن تجديد الهوية في صيرورة التجربة، وفي تحويل التجارب إلى حكايات تروى، أو نص يدع، كي تبث التجارب نفسها في حياة الناس والتاريخ. وإذا نصير القصيدة - التجربة هي الكنز الذي خرج به السندباد - قناع الشاعر، من رحلة التيه المضني، فإن في ذلك ما يؤكد أن التجارب الخاسرة، التي تقراً بروح الإبداع والحدادة، كسفيلة بأن تكون منارات تضئ ليل الإنسان المتطلع إلى التجاوز الدائم، وترشده في متاهات رحلته المفتوحة على الشعوب والثقافات.

ولعلنا نلمح في تحول السندباد إلى راوٍ للتجربة، وليس محض بطل لها، حيث ينزاح الشاعر ليشبدي السندباد، إلى جانب استمرار حضور الخطيبة في النص سامعاً لما يقول، سامعاً صامتاً، غير أن وجهة نظره موجودة باستمرار، لعلنا نستطيع أن نلمح في هذا وذاك، أثراً غير مباشر لـ (ألف ليلة وليلة) على النص، حيث يقبض على زمام القول فيه شخص واحد بظل مهيمن عليه منذ البدء حتى المنتهى مع استمرار حضور السامع - الخطيبة، وذلك على نحو مشابه تماماً لما يحدث في

«هو»، مرجعاً لإحالة الضمير «هو» وتجلياته النحوية المختلفة إلى «وجه من راح يتيه» [١٩٧]، أو إلى إلقائه مطلقاً، فإن في ذلك ما يعمق رمزية القناع، ويجعلنا نشعر بوجود القناع - الرامز، داخل الرمز، لأنه هو المتكلم الذى ينشئ النص، ويستدعى الرموز، ويخوض التجربة، وينها تجربة رمزية كلية. ولذا، فهو رمز كلي أيضاً، جوهرى ومطلق، إنه هذا التائه المتعين، غير أنه، فى الوقت ذاته، إنسان هذا العصر، مستلب الهوية، الضائع، الذى لا تستطيع أن تقرأ على وجهه غير علامات انحذاره وتشظيه.

هكذا يشرع السندباد وجهه للرحيل، يغادر الوطن ويغادر وجهه الأول، ويبدأ وجهه فى اكتساب ملامح جديدة، فيظل متحولاً، يتحول التجربة، كأنما هو امرأة لها، أو هو المكان الذى نستطيع أن نرصد فيه المراحل المختلفة لتجليات الوجه الثانى للسندباد:

وجه الراحل: الحجر الحقيقى

ذاك هو وجه السندباد فى أول يوم من أيام التيه، إنه «حجر تحمله الدوامة الحرى/ سجين فى قطار» [١٩٨] وهو وجه إنسان غرض الإهاب، بلا تجربة، ولأنه لم يعبر تجارب السندباد القديم، ولا يسرى «... ما نكهة الشمس/ وما طيب الغبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار» [١٩٩] فإنه يشابه الهيولى القابلة للتشكل والانصهار فى أتون تلك الدوامة الحرى، أو هو ذاك الحجر الذى يركن إلى السكون والثبات، فيتأكل بفعل تراكم الغبار فوقه، وتختفى ملامحه، وهكذا كان حال السندباد - الطالب الذاهب إلى الجامعة فى لندن - حين مكث فى غرفته المكتبة أسابيع متواصلة بلا حراك، لقد أكلت «الغبرة» الحقيقية وأشياءها، وبدأت تأكل ملامح وجهه القديم الذى خلفه فى الوطن، ووجهه الذى خرج به إلى التيه.

(ألف ليلة وليلة)، سواء فى الحكاية الإطار الكلى، أو فى الحكايات الجزئية المتداخلة التى تنسل متوالدة عن بعضها البعض، حيث سرعان ما يتحول السامع الصامت إلى راوٍ، ويصير الراوى سامعاً صامتاً، كى يتواصل القصص، متجدداً ومتنوعاً، إلى ما لا نهاية.

وقد يجوز لنا أن نلمح فى هذا الأثر الفلكلورى - العرف الأدبى الشعبى - ما يصل القصيدة بتقنيات شعرية بالغة الحداثة، هى تقنيات المونولوج الدرامى التى تنهض على حضور المتكلم والسامع فى النص، بحيث نكون، باستمرار، إزاء وجهة نظر واحدة يعبر عنها الكلام، وأخرى يعبر عنها انعكاس الكلام على مرآة الصمت، أو يعبر عنها صمت متكلم، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الانفتاح على النص، على التجربة، والتماطف مع أبطالها، وتعليق الحكم على الأقوال المسموعة، أو التى يثها الصمت، والتأمل جيداً فى ما نقرأ، لنولد المنظور الثالث، الرؤية الثالثة.

ومثلما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة) التى تحكمها حكاية إطار، وكذلك حكايات السندباد المحكومة بحكاية إطار، نلاحظ أن هذه التقنية الشعبية تنسرب على نحو خفى إلى القصيدة، ذلك لأن القصيدة تتأطر بحكاية السندباد - الخطيبة، أى الإنسان - الوطن، ثم تجول فى هذا الإطار، مبتعدة عنه، لتطلعننا على محطات التجربة، ولتعود إليه فى لحظة انغلاق النص، وهكذا نبدأ بمد أن نتعرف الحكاية الإطار فى تعرف محطات التجربة وانعكاساتها على ذلك الوجه الذى شرع يخوضها، فيما هى تمسح ملامحه القديمة، وتعيد صياغة هويته.

يفتح السندباد المقطع الثانى من القصيدة: سجين فى قطار، مستخدماً ضمير الغائب الذى يظل مهيمناً على المقطع حتى نهايته، وإذ يودى أسلوب الالتفات الذى يعتمد النص، هنا، وفى مقاطع أخرى، وظيفة الدلالة على تحول السندباد من «الخاص» إلى «العام»، حيث يتحدث عن نفسه باعتباره الآخر، عن الأنا باعتباره

وجه الهارب: دمة الجنس، البصقة

يسكن السندباد إحساس عميق بالضالة، وتشقله
الذاكرة، فيندفع، بعد أسابيع من السكون المميت، بحثاً
عن مكان يفجر فيه ما بداخله من عنفوان، كى يتطهر
من معاناته ومن ضغط المشاعر الباهظة التي تتملكه،
فيعثر على فندق ريفى «عرس الجن فيه.. محرقة!»
[٢٠٠] يلقى بنفسه فى لهب الرقص، ويدور فى دوامة
الجنس، عله ينارها يتطهر، ولكن هذه التجربة لا تطهره،
بل تمحو ملامحه القديمة، وتدفع وجهه ودمه بعلاماتها:

«دمة فى وجهه

فى دمه شلال نار

وعلى قمصانه ألف أثر

موجة واحدة فى دمه

فى زوغة الشمس

وحمى المعدن المصهور

فى البركان، فى وهج الشمار

موجة تغزل فى الموج فراشات

وتغفو فى خواىي الخمر

تغفو فى قوارير البهارة [٢٠٢ - ٢٠٣].

ولكن أفضت هذه التجربة إلى انبشاق عنفوان
السندباد - كما يدل على ذلك سيل الألفاظ الملتته في
المقتبس السابق - حين تولد لديه شعور بالقوة، وبالقدرة
على التقاط الزمن الهارب، فإن ضالة تجربته وجهت
طاقاته انجماها ساليا، فأغرق نفسه فى لهيب تجربة زائفة
لا تجدد، وذلك لأنه منذ أغواه عرس النار وعاد منه ما له
ذاكرة/ تخصى الصورة [٢٠٤]، يكون انسلاخه عن
الوطن قد تمحق، وتكون صلته بالزمن قد انقطعت، إذ
أوقفه على لحظات المتعة الحارقة: «عمره ثانية عبر
الثوانى/ يتلقاها وينسى ما عبره [٢٠٤]. وهكذا أغرق
فى الضياع وبدا وجهه كوجه عجى بلا هوية، وبدت
هويته، وهو ينتقل بين «بنات البار» وقاعات الرقص
وحانات الخمر، هوية فارغة من المعنى والدلالة: وجهه

من تبصقه الدوامة الحرى/ ... وجه من يتمب من نار/
ليرتاح لناره [٢٠٤ - ٢٠٥].

وجه الواجم: عين مطفأة.. فراغ

يضيع السندباد عنفوانه فى تلك الدوامة الحرى،
فيفتر الزمن من بين أصابعه، وإذا تبصقه تلك الدوامة
خارجها، فإنه «يصحو من الحمى» ويحاول قراءة ملامح
وجهه: «فراغ، شاشة ترخ/ عين مطفأة/ وسرير المدفأة»
[٢٠٦].

وجه الطالب: حجر بين وجوه من حجر:

تقذف دوامة النار بالسندباد خارجها، فينطفئ،
تتاه «رعدة الصحو»، فيذهب إلى الجامعة، منسلخاً عن
وطنه، منطفئاً، فتبدأ الجامعة: «جنة الضجر» فى خط
علاماتها على وجه السندباد - الطالب الجامعى الذى
يرفض الركون «فى زوايا متحف، فى مكتبة» [٢٠٦]،
كى يقرأ التراث الميت: «وجهه يعرف مصلوباً/ على سفر
عتيق/ وعلى صمت الصور/ ووجوه من حجر» [٢٠٧].
هكذا يستعيد السندباد وجهه الحجرى للدلالة على هوية
مغايرة، ودلالات أخرى، فهو يبدو شبيهاً بتلك الصور
التي تطل وجوه أصحابها الحجرية من الأسفار المتبقية،
ميتة بلا دلالة. إن «وجهه من حجر/ بين وجوه من
حجر» [٢٠٨].

يفارق السندباد وجهه القديم بفعل التحولات التي
مر بها: وجهاً وهوية، ذاتاً يصوغها جدل علاقتها مع
العالم والزمان، وتشكل فى لهيب التجربة التي تختزن
اختياراتها الخاصة لأى من أشكال الإحالة الموضوعية
لنفسها فى الواقع. وهكذا يفارق، إلى غير العودة، هويته
الفطرية الأولى، فتشطر أناء على نفسها، ثمة وجه ثابت
«أصيل» غير أنه خال من الجوهر، وثمة وجه متحول
يمتلئ بإفرازات تجربة خاسرة عقيم. ثمة ثبات زائف،
وتحول زائف، ذلك لأن الجوهر الحقيقي للإنسان غائب
فى كل حال عن أى من الوجهين. وهكذا تبدأ الذات

«أنت ! هل أنت بلى
لا، لست، لا، عفواً،
ضباب موحل يعمى مصابيح الطريق
إن فى وجهك بعض الشبه
من وجه صديق»
- فلأكن ذاك الصديق [٢١٢].

يرى السندباد ذاته فى مرآة قناعه، ولكن وعيه
الداخلى الذى اختزن معطيات تجاربه وتشغيات هويته
يشككه فى إمكان أن يكون مرآة لذاته، أو عنواناً على
هويته، فيجعله يراه صديقاً قديماً نسيه ونحوّل ملامحه
فى ذاكرته - المفقودة - إلى أطراف باهقة، إذ لم يعد
لذلك الصديق أى وجود حقيقى فى الذاكرة، لأنه لم
يوجد، أبداً، فى الزمان، ولا فى المكان، ولذا فهو
يمشى وحده فى لا مكان [٢١٢]. إن الشبّهات التى
مكنه من الاحتفاظ بملامح وجهه القديم، هو ذاته الذى
بلغى وجوده فى الزمان والمكان، فالشبّهات رديف اللاوجود
- الموت - بينما التحول هو اسم الحياة: «وجهه أهتق من
وجهى ولكن / ليس فيه أثر الحمى / وتفسير الزمان»
[٢١٣ - ٢١٢].

وحين يكتشف السندباد الفرق بين وجهه والقناع
الذى يعكس ملامح وجهه القديم، المتروك، فإنه يكتشف
المسافة الواسعة التى تفصل بين الوجه والقناع، غير أن
الإحساس بوجود الملامح الخفية التى تصل بينهما،
يجعله يرى العلاقة بينهما علاقة توأمة، وإذا تم التوأمة
يتحول «القناع» إلى «قرين»، حيث لا تطابق - كما هو
الحال بين هوية الذات وهوية القناع - بل تشابه ظاهرى
ينطوى على تباينات باطنية عميقة.

ويسدو أن ذات السندباد القديمة (القرين) يتحرق
للتخلص من السندباد الجديد، ومن التحولات التى
أنتجت تجاربه الخاسرة، فأنجبت القناع، ولذا فإنها تقوده
إلى «جسر والترلو» وتدعوه إلى «الانتحار» [٢١٤]، حيث به

المثقلة بالخسارات وانسداد الآفاق والسبل فى خلق أحلام
يقظتها، بأخذها الحنين إلى الماضى الذى انسلخت عنه،
وبنهكها الواقع الذى تعيش فتبدأ فى استبدال الأول
بالثانى، وهنا يوظف الشاعر قراءاته فى مجالى التحليل
النفسى، وعلم نفس الأعماق، كى يجسد حيوية لحظة
التحول، بأبعادها المختلفة، وبخاصة تلك التى تنجم عن
المواجهة بين أنا فطرى (قديم) وأنا مكتسب (جديد
ومتحول) داخل ذات منشطرة على نفسها.

أحلام البقطة وبرهة التحول

يحن السندباد الضائع المشتطى إلى دفء البيت،
وإلى كأس مترعة، وإلى حوار أليف يشارك فيه، فيتحدث
عن كل شئ ولا يقول شيئاً، ولكنه يعود ليرفض كل
هذه الأماني، لأنها مستحيلة، غير أنه يخلف إدراكه
لاستحالتها - وهو إدراك غامض فى هذه الحالة -
باختراع سبب لرفضه لها، يتمثل فى اعتبار أن الحوار
الذى يدور بين أناس يجمعهم دفء البيت وصحبة
الكأس، حوار ينطوى على «ابتذال». وسرعان ما تؤكد
أحلام يقظته المناسبة مع انسياب خطواته فى شوارع لندن
امرأة «حلوة كانت، وكانت طيبة» [٢١٥] دفعته
الشهوة إليها لأن يفتح ذراعيه لاحتضانها، فإذا هى وهم
يفر.

ولم يعد أمام السندباد وأحلام يقظته، وقد خسر
صلته بالعالم الخارجى وانفصل عنه، ولم تفلح أحلام
البقطة فى إعادة مد جسور هذه الصلة، إلا أن يعبر،
بأحلام يقظته، إلى داخل ذاته، وتساعد «عظمة الشارع»
[٢١٦] وذاك الضوء الداخلى «الذى يجلو فراغ الأقنعة»
[٢١٧] على تحول الذات للنظر داخل ذاتها، والسفر فى
مدائن العميقة، لاستحضار أناها القديم ومحاورة:

«وقناع مسه حلق فيه
لو دعاه؟ أه لن يمضى معه

المداجى المهيمن على الواقع بثقله الباهظ حيث «يمتطى
أفعوانا، أخطبوطا/ وأحاجى، ...» [٢١٩].

إن السندباد لا يفر من واقع الحضارة الغربية فى
مستدعاتها وتتأججها المنمكة سلبا على الذات الإنسانية،
باستدعائه واقع «الحضارة الشرقية» أو واقع الحياة فى
وطنه الذى انسلخ عنه، ذلك لأنه، فى أعماقه، يرفض
كلا الواقعين اللذين عاين فيهما موت الإنسان، على
نحو ما نصفى للبحار فى قصيدة «البحار والدرويش»:

«بعضها طيف محمى

بعضها طيف موات

آه كم أحرقت فى الطيف المحمى

آه كم مت مع الطين الموات» [١٨ - ١٩].

ولأنه يرفض كلا الواقعين، ولا يرى فى الكون
كله واقعا آخر، فإن أحلام يقظته تصوّر له انحلال
الكون، وعودته للسديم الأول، للحظة ما قبل خلق
العالم. وعلى ذلك، فإن عملية استبدال الضباب الرطب
الطهور - الجوهر بـ «ضباب وسخ، مهترئ الوجه
مداجى» [٢١٨] لا تتوقف عند الدلالة على رغبة
السندباد، بما هو رمز للإنسان المعاصر فى تشظى هويته
وضياعه، للتخلص من واقع الحضارة الغربية فحسب، بل
أيضا من واقع الحضارة الشرقية، كما أنها تتجاوز الدلالة
على رغبة التخلص، أو الهدم، إلى الدلالة على نوق
الإنسان المعاصر إلى إعادة صياغة نفسه، فيما هو بعيد
صياغة العالم، وذلك لأن صورة الضباب - الجوهر
تنطوى على احتضان عنصرى النار والماء، الهادمين
البائنين، فى موجة واحدة، ولادة، قادرة على تجديد
الإنسان، وإعادة بناء الحياة.

ولقد اجترحت أحلام يقظة السندباد واقع انحلال
العالم وعودته إلى ما قبل مبتدأ، موازيا شعريا لفكرة هدم
العالم وإعادة بنائه، فإنها تجترح إمكان العودة إلى الرحم
رديفا شعريا لفكرة إعادة صياغة الإنسان، وإذ تتوازى

فقط يستطيع السندباد أن يقتسل من هويته المتشظية، وأن
يظهر وجهه من العلامات والدمغات التى حفرها عليه
الزمان:

«متعب أنت وحضن الماء

مرج دائم الخضرة، نيسان،

أراجيح تفتى وسرير

مخملئ اللين شفاف حرير

وبنات الماء مازلن

على الدهر صبايا

ربما كان لديهن قوارير من البلسم

أعشاب، تمازيه عجيبة

تمسح التحفير عن وجهك

تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة

لون لبنان وطيبه» [٢١٥ - ٢١٦].

ولكن السندباد لا يلقى بنفسه فى النهر، بل يدخل
برهة بياض، غيبوبة «مطلقة»، فيتلمس وجه قرينه فلا
يجده، لقد غاب، وبغيابه - بعد لحظة المواجهة - يعود
الكون إلى سديمه الأول:

«الضباب الرطب فى كفى

وفى حلقى وأعصابى ضباب

ربما عادت إلى عنصرها الأشياء

وانحلت ضباب» [٢١٧ - ٢١٨].

هكذا هى أحلام اليقظة، كفيلة دائما باستحضار
واقع - وهم مغاير للذى يرفضه الإنسان، فالضارب فى
الصحراء عطشا تلهيه سياط الشمس يستدعى عالما شامعا
يمثلئ بالماء، فيحيل الصحراء بحرا، والجذب خصبا،
ويجمل سيوف الشمس اللاهبة بحیوط ندى تتقاطر على
جبينه وتمسح بنشائها وجهه الملتهب، فيما حلم اليقظة
يقدم هذا الوهم باعتباره واقعا، نعم: لقد تجسد القناع -
القرين فى حلم السندباد بشرا سويا، وكذا تجسدت المرأة،
وهكذا أيضا يستبدل الضباب الرطب بالضباب الوسخ

ضوء رؤيته لصبوروة العالم، يخرج إلى واقع الحياة في وطنه وقد امتلك الرؤيا. وهنا تعود القصيدة إلى مبتدئها، حيث يتصل المقطع الثامن: «الوجهان» بالمقطع الأول: «وجهان»، فيما تفصح «الس» التعريف عن أن الوجهين المتناقضين قد وضحا عبر التجربة - القصيدة التي كشفت عن وجه فطري بلا هوية، وعن وجه مسكون بهوية متشظية زائفة، بلا جوهر.

بدرك السندباد العائد إلى الانفتاح على الحياة أن الزمن يخط آثار خطواته على الإنسان والأشياء، فيحس ويميت، في دورة أبدية لا تكف، أبداً، عن الدوران، ويقوده هذا الإدراك المصيق إلى الشعور على الوجه الحقيقي للحياة والإنسان، ولا يكون هذا «الوجه السرمدي» غير ذاك الوجه المتحول دوماً الذي يعطيه جدلية الإنسان - الزمان جوهر هويته وماهيته.

يحمل السندباد رؤياه ويعود إلى الإنسانية الطيبة التي انتظرت طويلاً - الوطن، فينظر إليها وقد اختلطت عليها حدود الزمان، ينظر إليها وقد عاشت الوهم في ذاكرتها وهي تعيش في الذاكرة - التراث، الماضي، وفي عتم رؤية سكونية جامدة لدور الإنسان، ولطبيعة تحولاته في صبوروة الزمن والحياة، رؤية تورث الاعتقاد بأن تمزيق وهم الحب سيفضي إلى تمزيق حياتها كلها. وهكذا يظل السندباد مراوحاً بين الإشفاق على هذه الإنسانية التي تسكن الذاكرة ولا تعيش الحياة، وبين الثورة عليها، غير أنه، في موقفه الأخير، لا يشفق ولا يشور، بل يختار أن يطمعها على رؤيته التي مؤداها أن الحياة والحب والهوية الإنسانية، وكل شيء في هذه الحياة الإنسانية، لا ينشأ على الوهم والذكسرى، بل على إدراك الواقع بكل امتداداته وأبعاده، ذلك لأن الوجه السرمدي للحياة والإنسان هو الوجه المتغير، أبداً، المتحول باستمرار:

«عشت في حنوة بيت، ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمّر،

عودة السندباد إلى الرحم مع عودته إلى الوطن، فإن هذا لا يوحي بأنه عائد إلى الوطن، وواقعه الحضاري الميت، كي ينخرط فيه قابلاً مستسلماً، بل إنه، في ضوء دلالة المقطع والمفرد الكلي للقصيدة، يعود إلى الرحم كي يدخل في ذاته، وفي أعماق حضارته، ليميد صياغة نفسه فهما هو يعيد بناء واقعه، ويجدده، مفيداً من تجربته المرة في متاهات الحضارة الغربية، ومحاولاً الانفتاح على ما هو قابل للحياة في كلا الحضارتين:

«رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن في عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى، ونصحو، ونغنى
نتخفى

ونخفي العمر في درب السنين» [٢١٩].

يتحول السندباد، في هذا المقطع، إلى ضمير المتكلم الجمع، بحيث تهدى عملية الدخول «في عتمة الرحم» عملية جماعية، كولية، مما يحقق من شمولية الصورة وشمولية الرمز، في آن. فالسندباد يتكلم باسم القائلين، وهو يتكلم من واقع التجربة، لا من واقع التصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول - من بين أمور أخرى يقولها - إن الارتواء في حمى طين الحضارة الغربية، هو الوجه الآخر للارتواء في ميسرات طين الحضارة الشرقية، وإن التفاعل المفتوح بين الحضارات والثقافات، في ضوء رؤية حدائية كيانية، هو وحده الطريق المفضي لتجديد الحياة، وتحقيق إنسانية الإنسان.

يعود السندباد إلى الوطن - القبو، ليبحر في أعماق ثقافته وذاته، أخذاً في إعداد وطنه ونفسه لميلاد جديد. وإذ تعطى عتمة القبو للنفس طمأنينة، وتمسح آثار الحمى عن الوجه، فإنه، وقد واجه ذاته، بعد أن واجه العالم، وواجه العالم وهو يواجه ذاته، وواجه ثقافته في

إن خلف الباب،

فى صمت الزوايا

بحفر الموج، وتدوى الهمهمة

إن فى وجهك آثاراً

من الموج، وما محنى، وحفر

وأنا عدت من التيار وجها

ضاع فى الحمى،

وفى الموج تكسر [٢٢١ - ٢٢٢].

ولذا، فإن على الإنسان أن يتخلص دائماً من
الماضى الذى يتساقط، والذى يرسل الحياة فى الحاضر
إلى الموت؛

«بعضنا مات ادفنيه، ولماذا

نعجن الوهم ونطلى الجمجمة؟» [٢٢٣].

إن السلفية والتشبث الأعمى بالتراث والماضى،
وليقاف الزمن، هى أسماء أخرى للموت، فيما الحياة
حركة وصيرورة، ففى قلب صيرورتها يوجد جوهرها، وفى
لبانها ينعدم الوجود، أو يوجد جوهر الموت، والسندباد
لا يريد الموت لنفسه ولا لوطنه، بل يريد لهما أن ينبعثا من
جديد، وأن يعود هو وخطيبته إلى الحياة الخصبة
الخضراء. إنه يستحضر أساطير الخصب فيصل نفسه
بشموز وأوزوريس، وبكل الأسماء التى تحمل خصائص
إله جوهرى واحد، ويتوجه إلى الخطيبة - الوطن معلناً
نبوءة الانبعاث؛

«استدى الأنقاض بالأنقاض

شدبها على صدرى اطمئنى،

سوف تخضر،

غداً تخضر فى أعضاء طفل

عمره منك ومنى» [٢٢٣].

السندباد فى رحلته الثامنة

يشير تكرار خليل حاوى استدعاء السندباد للتقنع

به فى مطولة ثانية هى «السندباد فى رحلته الثامنة» إلى

الحاح الدلالات التى تنطوى عليها هذه الشخصية -
النمط الأصلى - على فكره الشعرى، وعلى مشاعره،
بحيث يتبدى السندباد قناعاً أصيلاً لخليل حاوى، يتوحد
به، ويصوغ، عبر جدل علاقته معه، وجوهاً متعددة لذاته
الأكثر اكتمالاً، ولهويته العميقة التى يتطلع إليها.

وتكاد المفارقات والوظائف التى أوضحناها عند

تحليل عنوان القصيدة السابقة: «وجوه السندباد» أن
تكون هى ذاتها المفارقات التى يولدها عنوان: «السندباد
فى رحلته الثامنة» والوظائف التى تؤدبها، غير أن فى هذا
العنوان ما يوحي بأن القصيدة - الرحلة التجربة، هى
استمرار لرحلات السندباد وتجاربه السابقة؛ فإن أنجز
السندباد القديم - سندباد (ألف ليلة) - سبع رحلات،
فإن السندباد الجديد (السندباد القديم × خليل حاوى)
يواصل فى رحله ثامنة، كأنما الشاعر يريد أن يوسع المجال
الذى تحتله حكايات السندباد فى الكون الأدبى - (ألف
ليلة وليلة)، وفى الكون الأدبى بأسره، فاستحضر ثقافة
السندباد على إمكان الاستمرار والتوسع، بحرية وثراء،
حتى تسود فى واقعنا الذى هو فى أسس الحاجة إليها،
وواصل الجديد بالقديم، بانياً الجديد على القديم
ومتجاوزاً إياه، ومحققاً للثقاق - الرمز: السندباد، باعتباره
نمطاً أصلياً، خصائص القدم، والاستمرار فى الزمان،
والشمولية الإنسانية من حيث كونه قابلاً للانتقال من
بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، والانفتاح
الدلائلى الذى يؤهله لامتناس مدلولات جديدة ومتغيرة
- لا نعتقد أنه من الملائم الوصول بها إلى حد التناقض،
كما هو الحال بالنسبة للرموز الفنية التى ليست من
طبيعة الأنماط الأصلية - وهى الخصائص التى تمكنه -
مجتمعة ومتضافرة - من أن يكون رمزاً شاملاً قابلاً
للتوصيل من حيث كونه متجاوباً مع الاستخدامات
الاجتماعية والنماذج العليا.

وإذ يشير العنوان بدلائلى التواصل والاختراق،

والتشابه والمغايرة، بين سندباد القصيدة وسندباد (ألف

ثقافته وحياته، وذلك عبر الرصيد الدائم في «معدائن الأعماق» لإزاحة الجثث المتضخمة المتراكمة فوق بناييمها الثرة التي تحول دون جريان مائها في الذات والثقافة والحياة.

والسندباد إذ يرحل هذه المرة مبحراً في دنيا ذاته، لا ينسلخ عن وطنه وثقافته، ولا يخرج إلى المآه خالها من زاد الرحيل، بل إنه يحمل «داره» المطهرة معه، ويبحر مسكوناً بها:

«دارى التى أبهرت غرّبت معى،
وكنّت خير دار
فى دويخة البحار
وغربة الدبار» [٢٢٧].

وبدافع غريزي فطري غامض، يشير، في جانب من دلالاته، إلى أن الحركة والتحول هما فطرة إنسانية، وبقين لا يحتووه ظل من شك، بإمكان العثور على الرؤيا - اليقين، يبدأ السندباد رحلته الثامنة:

«أمضى على ضوء خفى
لا أعى يقينه
فتزهر السكينة
وأرتمى والليل فى قطاره» [٢٢٨].

... ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه
وكيف أنساق ولا أدرى أننى
أنساق خلف العرى والخسارة» [٢٣٠].

إن السندباد لا ينقل خطواته، في رحلته داخل ذاته، دون وعى، كما أنه لا يتركها تلث خلف وهم مغلف برؤيا، إنه يدرك واقعه الذى خرج منه راحلاً فيه، ويدرك خصائص هويته التى يتطلع إلى إثرائها وتجديدها عبر الرحيل الدائم فى أغوارها البعيدة.. فما

ليلة)، فإن المصاحب النصي الذى يعقب العنوان مباشرة، على هيئة تقديم نثرى، يجرى ليؤكد كلا الأمرين، فرحلة السندباد الثامنة لا تسير فى اتجاه رحلته السبع السابقة، بينما الراحل هو ذاته السندباد القديم الذى هيأت له القصيدة رحماً لميلاد جديد فى عصرنا الذى يبعد عن عصره ما يزيد عن ألف عام وعام.

يقول التقديم:

«كان فى نيته ألا يتزعج عن مجلسه فى بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصّف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة المتبقية والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً فى البحر ولم بأسف على خسارة، تمرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التى اقتتصها فى رحلته السابعة» [٢٢٢].

يذهب السندباد إلى الإبحار داخل دنيا الذات، كي يتخلص من المفاهيم الرثة والتصورات البالية، وكي يعاين، يقينا، إشراقة الانبعاث والتجدد التى كانت نبوءة - تطلماً وحلماً - هجس بها ختام «وجوه السندباد». إنه لا يسافر من أجل السفر - كما كان حاله فى القصيدة السابقة - بل من أجل أن «يحمل إلينا كنزاً لا مشيل له بين الكنوز» وذلك هو إشراقة الإنبعاث اليقيني، وهكذا نجد أن صلة السندباد بالهبة الخصب التى تأسست فى نهاية تجربة القصيدة السابقة، تأخذ فى الحضور، فى هذه القصيدة، منذ بداية تجرّتها، بل منذ التقديم الذى يؤسس هذه العلاقة، ويكشف عن دلالتها من حيث هى علامة موازنة لحالة الإنسان إذ يجدد ذاته، فيما هو يجدد

خصائص هذا الواقع الذى يتطلع السندباد إلى تغييره؟ وكيف تجرى عملية تحويله، شعرها، فى القصيدة؟

تختصر صورة الرواق - القبو، للدلالة على حالة وطن مغلق على نفسه، وثقافة تعيش ظلام الأقبية، وإنسان مكبل بالتقاليد الرثة، وواقع رث منحور الوجه والهوية، يأكله الموت، وتفجّم الغازات والسموم جثته. وإذا بطلعنا السندباد - كأنما هو يرسم بالكلمات - على الصور والرسوم التى «ترصع» جدران الرواق، فإنه يترك لنا قراءة دلالاتها.

الجدار الأول:

نستخلص من الصور التى ترصع الجدار الأول للقبو بالوصايا العشر دلالات لا تعكس غير الرعب والموت اللذين يشهما التراث الدينى الميت، الذى هو قبو - قبر لمن يسكنه.

الجدار الثانى:

نستخلص من الصورة التى يتبدى عليها الكاهن - حامى حمى الدين والتراث - أنه هو، وأمثاله، أول من يتنكر للوصايا الدينية والقيم التراثية، إنه ينشر العقم فى الحياة، وهو كاهن إله الخصب، وعلى ذلك فإن الوسطاء الدينيين - الكهنة وأشباههم - غالباً ما يعملون على إبعاد الإنسان عن إلهه، بل إنهم يسدون الطريق بين الإنسان والله، ويجعلون العلاقة بينهما علاقة مستحيلة.

الجدار الثالث:

نمّة صورة الزاهدة الزائف (المعرى ١) أو (المتشبه به) الذى يبت فى وعى الناس رؤية سالبة للمرأة، فهى، فى رؤيته، دنس وشهوة، ولذا فإنه يطلب عزلها حارماً المجتمع من طاقاتها الخلاقة، فيما هو يشتهيها، ويتناول، فى دهليزه السحيق، لإشباع شهوته باحتضان «الشمر المر، فى قبح المقصد وبشاعة الوسيلة» (٢٣).

وإذا ما كان للشاعر أن يفعل ما يشاء بما يساعده على الارتقاء بالإبداع الشعرى، وعلى التعبير العميق عن مشاعره وأفكاره، كأن يملأ رموزه بدلالات متغايرة، بما فى ذلك مناقضة الدلالات السائدة؛ فإننا، فى هذا الضوء وحده، نستطيع أن نستوعب المفاجأة، غير السارة، التى يفاجئنا بها الشاعر إذ يختار المعرى ليرمز به للزاهد الزائف، متزاحاً بذلك إلى أبعد مدى عن الحقيقة التاريخية للمعرى، من حيث هو شاعر متفلسف عميق الرؤية والرؤيا، ومفكر إنسانى أترى بعباءاته فكرنا العربى والفكر الإنسانى عموماً. قد يكون فى هذا الانزياح دلالات لم نستطع أن نعتزّ عليها، وقد لا يكون، غير أننا، فى كل حال، نستوعب المفاجأة دون أن نقر بأنها مواءمة فنية، ذلك لأن الدالتين المتضادتين سوف تظلمان تصلمان فى مخيلتنا، فإن ترسم صورة المعرى، الزاهد الزائف، التى يقدمها النص، فإن صورته التاريخية الأخرى، تظل تخابئنا، مما يفقد الرمز قدرته على التوصيل، وعلى توليد حزم الدلالات، وعلى الرغم من أنه كان يمكن تخطى هذا التضاد من خلال إجراءات فنية معينة، لا مجال لمناقشتها هنا، فإننا نعتقد أن انزياح التضاد لا يصلح على جميع الرموز، ولا يصح إجراؤه مع الأنماط الأصلية والرموز التاريخية التى شارفت درجة النمط الأصلي على وجه التحديد.

ومهما يكن من أمر، فإننا نحمل الصورة على دلالاتها المحتملة التى قرأناها، ونذهب إلى تعرف خصائص الواقع الذى تبث فيه هذه الرسوم غازاتها وسمومها.

تتحل الصور والرسوم سموماً تنسرب فى نسج الواقع وخلاياه، فتفسد الحياة، وترسلها إلى موات، وفيما هى تتسلل إلى الناس، تتسلل إلى السندباد وتنسرب فى دمه منذ الطفولة:

«بلوت ذاك الرواق

طفلاً جرت فى دمه الغازات والسموم

وانطبعَت فى صدره الرسوم» [٢٣٨].

المدينة، ويقف الزمن فوقها صليدا جامدا بلا حراك
«صحراء كلس مالح بوار» [٢٤١].

هكذا يصل الفساد والتعفن إلى ذروته، فيستبدل
السندباد رؤيا الطوفان برؤيا الانبعاث، ليحبر عن ذروة
الرفض:

«وذات ليل أرغت العتمة
واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتقة
وكالشراع المرتنى
على بحار العتمة السحيقة
حفّ الرياح يحفيه
وموج أسود يملكه
يرمه للرياح» [٢٤٣].

ومع انبثاق رؤيا الطوفان - الهدم، تنبثق رؤيا إعادة
البناء، رؤيا الانبعاث الجديد، كنسوة تستحضر داخل
الجسد (الذات - الوطن) عناصر التجديد والخلق:

«أغلقت الغيوبة البيضاء عيني
تركت الجسد المطحون
والمعجون بالجراح
للموج والرياح» [٢٤٣].

وتتصاعد الرؤيا واصلة ذروتها حين يتصل السندباد
«في شاطئ من جزر الصقيع» [٢٤٤] بجمهر الخلق
قبل أن يخلق، ويسددهم الكون قبل أن يكون؛ فترسم في
أعماقه، وفي دائرة رؤياه، صورة لتحولات وطنه تستبدل
المروج التي تفيض «بالثلج والزهر والشمار» بصحراء
الكلس المالح، وتستبدل النهوض بالسقوط، البناء العالى
بالأنقاض المتراكمة. وما أن تحيا روح التجديد في
الإنسان، وتنسرب منه إلى مكونات البناء، حتى «تخلج
الأخشاب/ تلثم وتحيا جنة خضراء في الربيع» [٢٤٤].

يشكل الواقع هوية السندباد، الطفل والشاب،
وعلى صورته يرسم له ملامح وجهه، بلا اختيار منه،
يحدد له إيقاع خطوه وسلوكه، فيدفعه إلى احتراف
«الشمويه والطهارة» فيما هو غارق في غياهب شهوات
مرة، ولكن السندباد، إذ كبر وفهم، وتولدت في أعماقه
رؤيا ذلك اليقين الذي يحسه عنده ولا يحسه، يأخذ في
قراءة الواقع على وهج رؤيا منيرة، فيراه واقعا يتلبس وجه
السلام المطمئن فيما هو ثابت مميت، يقدم نفسه في
حلاوة جرعة من «عسل الخليفة» فيما هو السم
الرهاق. وهكذا يقرر الانسلاخ عن ذلك الرواق المعقم،
وعن الرفاق القدامى، ويأخذ نفسه بالتطهر، ويظهر
«داره»، كى يبدأ رحلته المغيرة التي يتحول معها إلى نبي
مجدد ينتظر الوحي والبشارة ورؤيا اليقين:

«سلخت ذاك الرواق
خلعته مأوى عتيقا للصحاب العتاق
ظهرت دارى من صدى أشباحهم
فى الليل والنهار
من غل نفسى، خنجرى،
لبنى، ولبنى الحية الرشيقه
عشت على انتظار
لعله إن مر أغوبه،
فما مر
وما أرسل صوبى رعدو، بروقه» [٢٣٩ -
٢٤٠].

الروحى لم يجرى، ولم تصل البشارة، وعلى
السندباد، إذن، أن يواصل تطهير ذاته وفاره، إنه يفعل،
ويحلم، ولا يكف في كلا الحالين عن الحلم والفعل،
يتمنى لداره وذاته «صحو الصبح والأمطار» [٢٤١]. غير
أن الدار تعتكر، ورغم كل ما فعل من أجل تطهيرها،
فإنها تعود للإبغال في عتمتها، وفي رطوبة دهاليزها
التنة، كأنما داره - وطنه، قد صارت مسكبا لكل
أوساخ الكون، تصب فيها جميع «أقفية الأوساخ في

والسندباد إذ يحوز النبوة، عبر رؤياه، فإنه يدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفرائه الموعلة، بدنيامية حرة، داخل ذاته، وتراثه، وفي أعماق وطنه وثقافته، وتجواله المفتوح في آفاق الحضارات والثقافات الإنسانية، كانت هي المطهر الذي اجتازه، والنار المطهرة التي جددته، فولدت في أعماقه النبي الكاهن، وأوصلته برؤى الأنبياء. إن الفطرة الإنسانية التي دفعته إلى الانفتاح على الحياة، لا على الموت، ومجاهداته التي صفت عروقه «من دم محتقن بالغاز والسموم» [٢٤٥]، ومسحت عن لوح صدره «الدمغات والرسوم»، هي التي صعدته إلى مرتبة الأنبياء، ذلك لأن «ملك الرب» لم يشف صدره كي يودع فيه سر النبوة، بل إن فطرته الإنسانية الصافية، الكامنة فيه، هي التي استيقظت بالفعل الخلاق المغير.

ويتواصل صعود السندباد معراج الرؤيا، فمرتقى - في تصاعد رؤياه - ليصير إلهاً للخصب، يلتصق بالأرض - الوطن، في اخضرارها الزاهي، فتكرر رؤيا الانبعاث:

«لعلها الغيوبية البيضاء والصقيع
شدًا عروقي لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعا
تحتة يختمر الربيع،
أعشب قلبي،
نبض الزنبق فيه،

والشرع الغض والجناح» [٢٤٦ - ٢٤٧].

وعلى الرغم من أن تكرار رؤيا الانبعاث، بصورة شعرية متعددة، يشي بالحاحيتها، وبقرب موعد تحقيقها في واقع النص - الحياة، فإنها تظل محض رؤيا، ذلك لأن الحقيقة الجوهرية «الحلوة البريقة» هي وحدها القادرة على تحويل الرؤيا إلى واقع، ولأن «الحنوة البريقة» نقيض «امرأة الأقبية الوطيفة» التي تسرى في الواقع المرفوض، لم تظهر بعد، لأنها لم تزل قابعة هناك في رؤيا الإنسان - النبي الإله، فإن هذا الإنسان الجوهري: السندباد، يواصل

تطهير ذاته وداره، معداً، بالجهد والعمل، لقدومها الأكيد، ومنتظراً لحظة تحول الرؤيا إلى واقع:

«وحدى على انتظار
أفرغت داري مرة ثانية
أحيا على حجر طرى طيب وجوع
كأن أعضائي طيور
عبرت بحار

وحدى على انتظار» [٢٤٨ - ٢٤٩].

ولكن الحلوة البريقة لا تختصر في الواقع الفعلي، بل تدخل دائرة رؤيا السندباد، من جديد، كي تتجلى في واقع الرؤيا كأنما هي واقع يتحقق، ولأن السندباد الشاعر الرائي هو وحده الذي انتظرها، فإنه وحده الذي يراها أو ربما يراها آخرون، ولكنهم، مثله، شعراء - أنبياء، بشر يتعلمون إلى استعادة جوهرهم الإنساني، وإلى إحصاب الحياة، وبناء جنة الإنسان فوق الأرض، إنها تخطر في ساحة المدينة (الكون - الوطن - الذات الإنسانية)، فتبعث في أرجائها فيض النور والخصب، وتبث عطائها التي لا تنفذ فتحيب موضع كل خطوة تخطوها في «صحراء الكلس» إلى مرج أخضر:

«في ساحة المدينة
كانت خطاها
زورقا يجمى بالهريج
من مرج الأمواج في الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور، تسقيه الظلال
الخضر والسكنية،
لم يرها غيري نرى
في ساحة المدينة؟» [٢٤٩ - ٢٥٠].

وإذا كان السندباد قد اتصل، عبر الرؤيا، بالحقيقة الجوهرية، أو بالأداة الجوهرية للتغيير، التي هي أداة وغاية في آن معاً، ذلك لأن في حضورها، باعتبارها أداة،

دار لنا ودار

خف إلينا ألف جار متعب وجار ٢٥٦٦ -
[٢٥٧].

لا يقود هذا التحول الفاجع - أيا كانت إحصاءاته ودلالاته الواقعية - إلى تحول السندباد عن إيمانه بـ «الشجرة البيضاء»؛ ولذا فإنه يواصل الرحيل خلف الكشف الذي تشف عنه المبرة، واليقين الذي يحمل إشراقه الخلاص وتحقق الرؤيا:

«ولم أزل أمضي وأمضي خلفه
أحسه عندي ولا أعيه» [٢٥٨].

لكن الواقع العنيد الضارب في مشاهات موته لا يستجيب لقوى التحول الفاعلة فيه، فيطول الرحيل ويستمر لهيب الانتظار، يطال الكبر ذات السندباد، ويخط العمر علاماته على وجهه، و«الحلوة البريقة» لا تجيء، فيضرب الواقع في سواده وموته، وتدخل الرؤيا مرحلة تكوص تنحدر معها إلى درك الواقع:

«مدى عثمتي
مدى ليالي السهاد
دقات قلبي مثل دلف أسود
تحفر الصمت
تزيد السواد» [٢٥٩].

وبعد معاناة طويلة، تجيء الرؤيا، فيباضة بوهج ساطع، فتعجز المبرة عن اقتناصها، وربما ذلك لأن اتساع الرؤيا يضيق المبرة - كما يقول النفرى - أو ربما لأن السندباد - الشاعر الرائي الذي أنهكه الرحيل والانتظار وانسراب الزمن، لم يعد يقوى على اقتناص الرؤيا، والتقاط البشارة، أو لأن الألفاظ التي كانت تجرى في فمه «شلال قطعان من الذئاب» [٢٦١] تمحز عن التقاط رؤيا انسربت في الدم، وفي وشائج الروح، وبدت يقينا، لا مرأى فيه، يحسه الرائي ولا يحيه. ولكن الرؤيا إذ

حضور العالم الذي تصوغه، فإنه - أيا السندباد - يتحول من دائرة الرؤيا والانفعال، إلى دائرة العمل والفعل، إنه يدعو داره التي «معاني آخر انتظار» [٢٥٩] أن تخلص من غبارها، وأن تفتل من همها، تأمها للاحتفال بقدوم «الحلوة البريقة» التي تنطوى حتى هذه اللحظة من القصيدة - التجربة الرؤيا، على دلالة التحول الدائم عبر الثورة التنويرية المتواصلة، التي تحول الإنسان والحياة بالجهد الفكري والمعمل الاجتماعي المنظم الذي يستجيب لحاجات التجديد، دون إراقة دم أو إثارة دخان، وذلك لأن صوتها ينطوى على «دعوة للحب» [٢٤٧]، ولأن خطاها على البلور لا تكسر بل «تسقي الظلال» الخضر والسكنة» [٢٤٩ - ٢٥٠]، ولأنها بيضاء طاهرة، صافية الجوهر «نبئت من زنبق البحار» [٢٥٢]، ولأنها تعطى ولا تأخذ، إذ هي مكتفية بذاتها، كافية لغيرها.

غير أن هذه الرؤيا تعود لتبدد في الواقع، إذ تقع «الزوبعة السوداء» [٢٥٦] وينفجر «ليل الجن» [٢٥٦]، ويضطر السندباد إلى الرحيل مع القافلة المفسرة في أرخبيل «الجزر الحيتان»؛ حيث يصطرح البشر، ويتشظى العالم، وتتمزق هوية الإنسان. ولكنه - أيا السندباد - لم يتحول رغم ذلك عن رؤياه - اليقين، ذلك لأنه، حتى في «الجزر الحيتان»، لا يزال يصب الحياة، ويؤدى طقوس الانبعاث الجديد، وهو لم يعد وحده، بل إن القافلة التي غربت، أى كل الذين آمنوا برؤيا الانبعاث، فقد فتشهم قوى الموت المهيمنة على الوطن بعيداً عن الوطن، تشاركه فعل ذلك؛

«مال إلينا الزنبق العريان .

أدفأناه باللمس وزودناه بالطيوب

أوت إلينا الطير

من أعشاشها المحرقة

...

حيث نزلنا ارتفعت

«نفور» في دم الراي، وتسكنه كالفطرة التي تسكن الطير
إذ نشتم «ما في نية الغابات والرياح» [٢٦١]، وتحس ما
في رحم الفصل [٢٦٢]، وتراه قبل أن يولد في
الفصل [٢٦٢]، قادرة على تخضير شفة الشاعر -
السندباد كي يصيرها قصيدة:

«سوف تأتي ساعة

أقول ما أقول».

وإذا ما كانت الرؤيا تخضر شفة الشاعر، فإن غولها
إلى واقع هو الذي يسعفه بالعبرة:

«ما كان لي أن أحتفى

بالشمس لو لم أركم تفتسلون

الصبح في النيل وفي الأردن والفرات

من دفعة الخطيئة

وكل جسم بهوة تجوهرت في الشمس

ظل طيب، بحيرة بريئة

أما التماسيح مضوا عن أرضنا

وفار منهم بحرنا وغار» [٢٦٧].

والشاعر، السندباد الراي، نبي التحول وإله
الخصب، الذي ظل راحلاً خلف «حلوته البريئة» ورؤيا
الثورة البيضاء، يفاجأ حين تتحقق هذه الرؤيا في الواقع،
بأنها مشبعة بالنار والدخان، ولكنه يظل موقناً أن
للانبعاث لئلا يلد من دفعه، فالخصب القادم يحتاج
الهدم مثلما هو في حاجة إلى البناء.. إنه ماء ونار، نار
وماء، في جدلهما الداخلي، وفي علاقتهما الهادمة
البانية:

«ربي لماذا شاع في الرؤيا

دخان أحمر ونار؟».

وإذا ما كانت رؤيا الانبعاث، والوحدة العربية:

«وسوف يأتي زمن أحتضن

الأرض وأجلو صدرها

وأمسح الحدود» [٢٦٩].

تلك التي حداها الشاعر أغنية يوم تحققت، ومروية
يوم أجهضت، في واقعنا العربي كله، لا زالت حلماً
تنويرياً، وحاجة إنسانية اجتماعية، وضرورة صيرورة
وجود، تسكن المثقفين المستبشرين من أبناء هذه الأمة،
مثلما سكنت السندباد، فإن لهم في شعر خليل حاوي،
وفي فكره الشعري، ما يضيء مسيرتهم، ويساعدهم على
إشاعة التنوير في وعي الناس، وفي حياتهم اليومية، ويفتح
آفاقاً واسعة أمام عطلاتهم الذاهبة نحو إثراء الحياة وإضاءة
وعى الإنسان، ذلك لأن الشاعر قد عاد إلينا من رحلته،
ومن رحلته في الحياة، بكنوز هي القصائد - الرؤى
والتجارب التي تفسح، إن قرأناها باستمرار، وعشناها
باستمرار عن عالم واسع رحب يفيض برؤيا شاعر نبي في
فمه بشارة:

«يقول ما يقول

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصل» [٢٧١].

*

ولئن كان خليل حاوي، هو - في حدود ما نعرف
- الشاعر العربي الوحيد الذي اتخذ من السندباد أنا
مغائر، يتوحد به: تجربة وهوية، ويرتديه فناً كلياً ينطقه
قصيدتين مطولتين: فيبجس أقصى طاقاته وإمكاناته
الفنية، وأبعاده الدلالية، بوصفه فناً ورمزاً ونمطاً أصلياً،
بحيث بدا السندباد علماً على هوية خليل حاوي ومجالاً
حيوياً يحتضن، في خصائص هويته، رؤيته للعالم، فإننا
نلاحظ أن الشاعر صلاح عبدالصبور، المساهم مثل
خليل حاوي في ريادة حركة تحديث الشعر العربي، هو
أول شاعر عربي من شعراء الحداثة يلج على توظيف
السندباد رمزاً ونمطاً أصلياً، يتحرك على مستوى الحضور
في النص أو الغياب فيه.

ولعلها مفارقة دالة، وذات مغزى، أننا نواجه

السندباد في أول قصيدة نقرأها في أول ديوان لصلاح

عبدالصبور، كما نظل نواجهه في قصائد أخرى، كثيرة،

وإذا يستل صلاح عبدالصبور اسم ابن الخصيب من حكاياته المروية في إطار الحكاية الإطار: «الحمال مع البنات»، وفي نطاق حكاية الإطار الكلى لـ (ألف ليلة وليلة)، فإنه لا يستلهم أيًا من هذه الحكايات، ولا يعمل في إطارها، بل يستل خطأً من خيوط حكاية «الصعلوك الثالث» التي تتخفى تحت سطح الأحداث، ويحاول تعقبه باتجاه بداياته، فهو، أولاً، يستل الصفة القديمة للصعلوك، أي صفتة ملكاً، ثم يستل اسمه «ابن الخصيب»، ويعطيه اسماً جديداً هو «عجيب» ويحول كنيته إلى لقب له في سياق تكوين جديد لا يفقد معه الاسم الكلى صلته بالاسم القديم، بل يبنى عليه، مستدعياً من خلال أسلوب عطف البيان الذي يحضر الصفة قبل الموصوف (الملك عجيب...) هوية أخرى للشخصية غير تلك المتحققة لها في النص الذي منه استدعى الشاعر نواة اسمها، بأنها هذه الهوية من خلال تجربة جديدة شديدة البعد عن هذه التجربة المروية في الحكاية، مع استمرار وجود الصلة الواهية بين التجريبتين، من حيث إن خائضتهما هو شخص واحد، وهو ملك وصعلوك في آن، ولكنه إنسان في كل حال.

ولأن هناك خطأ واضحاً يصل، في (ألف ليلة وليلة)، السندباد بابن الخصيب، من حيث إن كليهما محب للسفر، ومن حيث إن حكاية ابن الخصيب هي، في جوهرها، حكاية تجربة بحرية واجه فيها ابن الخصيب الأهوال، ثم ارتكب خطأً أفقده مملكته، فإن إدراكنا للتناص بين حكايات السندباد وحكاية ابن الخصيب، يمكننا من إقامة الصلة بينهما بوصفهما شخصيتين تطوَّبان على جوهر واحد، مثلما يمكننا من إقامة صلة الملك عجيب ابن الخصيب بهما، بحيث نستطيع ونحن نقرأ تجربة القصيدة أن نبني عالماً أدبياً شامعاً، تتحرك في طبقاته الظاهرة تجربة الملك - القناع، وتتحرك في طبقاته الأولى تجربة الملك المسكوت عنها في (ألف ليلة وليلة) - والتي يمكن أن نملأها، أمر نعيد بناءها بطريقتنا

على امتداد عطائه الشعري، مثلما نحس بنهايه في نسج وبنية بعض القصائد، ولكننا لا نجد تحولاً إلى قناع له، بل بصير قناعاً لخليل حاوي، فيما يذهب هو إلى التقنع بشخصية أخرى يستلها من (ألف ليلة وليلة). وقد يكون في هذه المفارقة ما يدل على تواصل الشعراء، وعلى صلة القناع بهوية الشاعر وحاجات العصر، وعلى الآليات التي يتمكن الشاعر، من خلالها، من الشعور على القناع الأكثر ملاءمة لطبيعة التجربة التي يخوض، والرؤى التي يعيش، والهوية التي إليها يتطلع في الحياة والقصيدة، ولأن معالجة هذه الآليات تتطلب بحثاً مستقلاً، ولأن إمكان توسيع الإشارة إليها لا يتوفر هنا، فإننا نعلقها موضوعاً جديراً بالبحث والتقصي، ونذهب إلى قراءة ما تبقى لدينا من قصائد استدعت أسماء أقنعتها من (ألف ليلة وليلة)، مخصصين الفقرة التالية لقناع صلاح عبدالصبور: عجيب بن الخصيب.

مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

ابن الخصيب، شخصية ثانوية، مغمورة، من شخصيات (ألف ليلة وليلة)، ذلك لأنه يقوم ببطولة حكاية جزئية ضمن حكاية «الحمال مع البنات»، ويظل معروفاً على امتداد الحكاية باسمه النمطي: «الصعلوك الثالث»، غير أننا نعرف - منذ مطلع سرده لقصته، ومن خلال قوله للبنات، وللسامعين الآخرين: «إني كنت ملكاً ابن ملك، ومات والدي وأخذت الملك من بعده وحكمت وعدلت وأحسن للريعية وكانت لي محبة في السفر...»^(٢٤) - أنه ملك تحول، بفعل خطأ ارتكبه إلى صعلوك حليق الذقن، متلف العين. وكذلك نعرف من خلال صوت الهائف الذي يناديه وهو نائم تحت قبة النحاس في جبل المغناطيس أن اسمه، أو كنيته، «ابن الخصيب». ولا يتكرر ورود الإشارة إلى هذه الكنية إطلاقاً، في أي من مراحل القصة فتظل الشخصية معروفة باسمها النمطي.

الخاصة، على نحو ما فعل الشاعر - بينما تحرك في طبقته التحتية الثانية تجربة الملك المروية في (ألف ليلة وليلة)، ثم في طبقته التحتية الثالثة تجربة الصعلوك المروية في (ألف ليلة وليلة) أيضاً، فيما تحرك في طبقته الأبعد غورا تجربة السندباد - الإنسان، وهو الأمر الذي يقيم صلة عجيب بن الخصب بنموذجه الأصلي الأعرق حضوراً في آدابنا وثقافتنا، بل في الآداب والثقافات والتجارب الإنسانية: السندباد. وذلك على النحو الذي تبدى فيه القصيدة - رغم أنها لا تحمل اسم السندباد ولا تشهر إليه - وهي توسع من ثقافته، وتفتح من حيث هو نمط أصلي، على مجال دلالي جديد، وعلى تجربة إنسانية جديدة.

ترد قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصب» أن تتعقب ذلك الخط الخفي: أحوال عجيب ابن الخصب قبل أن تحوله التجربة من ملك إلى صعلوك، وهو الخط الذي سكنت عنه الحكاية المروية في (ألف ليلة وليلة) (٢٥). وإذا نتج القصيدة في فعل ذلك، برهافة شاعرية وبطاقات وتقنيات فنية عالية، فإنها لا تضيف إلى عالم (ألف ليلة وليلة) الذي تستلهمه وتبنى عليه، كي تعمل خارجه وتتجاوزه، فحسب، بل إنها أيضاً وفي سياق ذلك تكشف إحدى الكيفيات التي يمكن للأدب التقليدي أن يساهم من خلالها في تجديد الشعر، وفي إقامة الصلة الدائمة بين ما يتناهى وما لا يتناهى في حياة الإنسان وإبداعاته.

تقدم القصيدة نفسها، ومنذ عنوانها، بوصفها قصيدة تجربة، تتخلق وتصير، بالنسبة إلينا، في نسج النص، بينما هي تجربة قد انقضت، بالنسبة إلى بطلها، لأنها تحولت من الحياة إلى النص: «مذكرات...»، وهي ندعونا، في كل حال، إلى قراءتها بوصفها تجربة إنسان متعين - ونموذجي أيضاً - مع الحياة، تماماً كما هو شأن القصائد التي أنجزنا قراءة لها. وكما هو شأن أغلب قصائد القناع، فمنذ البدء، يحدد عنوان القصيدة إحالة

ضمير المتكلم: أنا، الذي سيواجهنا منذ مطلعها، وسيظل مهيمنا عليها، بتجلياته النحوية المختلفة، حتى النهاية، إلى الملك عجيب بن الخصب، قناعاً للشاعر، وهو الأمر الذي يبعد الشاعر عن القصيدة، ويبدى القناع كأنه مستقلة، ومتمايزة، ليس عن أنا الشاعر فحسب، بل أيضاً عن أنا «ابن الخصب» الذي يحتضن كتاب (ألف ليلة وليلة) تجربته القديمة، وذلك لأن القناع هو ناتج تفاعلها؛ حيث يمتص خصائصها ويحولها إلى ذاته الباطنية العميقة، فيتجاوزها مع استمرار صلته الخفية بالشاعر، وصلته الظاهرة بالشخصية التي يحمل، كلياً أو جزئياً، اسمها أو بعض مكوناته. وإذا تبدى القناع متميزاً ومستقلاً، فإن القصيدة المسندة إليه، تجربة وإبداعاً، تحقق، من خلال ذلك وغيره، انفصالها عن الشاعر، وعن الشخصية، فتصير كياناً موضوعياً مستقلاً بذاته، لا يقيم صلة، على مستوى التجربة والإبداع، إلا مع القناع.

وتلعب كلمة «مذكرات» في مطلع العنوان دورها في تعميق هذه الاستقلالية، وفي توليد الانطباع، منذ البدء، بأننا لزاء هذا الكيان المستقل الذي خطه قلم «عجيب بن الخصب» أو الذي لم يكن الشاعر سوى مدون لما أملاه عليه، كما تلعب دورها في تحضيرنا للدخول في «خطوة قرآنية»، كأنما نحن نخترق العالم الخصوصي لملك قديم - جديد، لنعرف أسرار وخفاياه من خلال «مذكراته» التي أوقعتنا الصدفة، أو الجهود الباحثة، عليها. وفوق ذلك، فإن كلمة «مذكرات» تولد الانطباع بقدوم التجربة؛ بحيث يتواصل الماضي الذي حدث فيه، مع حاضر القراءة، على النحو الذي يخرج القصيدة - التجربة عن محدودية الزمان والمكان، ويفتحها على الأزمنة كلها، والأماكن كلها، ويبدى ابن الخصب - الملك العجيب - نمطاً أصلياً ونموذجياً ومتكرراً.

تبدأ القصيدة ببؤرة تناص مع حكاية ابن الخصب، ومع الفقرة التي يشير فيها إلى جذوره الملكية على وجه

يضعنا مطلق القصيدة، أو مقطعها الأول، في دائرة الشك، ويكشف عن التخليط في الأنساب باعتباره واحداً من مظاهر التخليط التي هيمنت على الحياة التي عاشها ابن الخصيب قبل أن يصير ملكاً، وقبل أن يتحول من ملك إلى مملوك، وهكذا لا ندخل المقطع الثاني إلا ونحن مسكونون برؤية القناع المشككة، ولأن هذا المقطع يضعنا في قلب القصر الملكي باعتباره «صورة للكون»^(٢٧)، أو للتجمعات التي تستند إلى فكر فلسفي رصين ورؤية متماسكة للحياة والعالم، فإن دائرة الشك تتجاوز مسألة التأكد من صفاء السلالات والأعراق، لتطال كل شيء.

يقع القصر الملكي في «غابة التنين»^[٢٥٣]، أي في غابة القحط والجذب والموت على مستوى حياة الطبيعة، وهو قصر «يضيح بالناقضين وأهاريين والمؤدبين»^[٢٥٣]، وحين يختار الملك الأب مؤدبا لابنه من بين حشد المؤدبين، فإنه لا يختار أحداً غير المؤدب «جورجياس» رمز العقم والجذب في الأساطير القديمة، فهو مخلوق عجيب، يخلط في تكوينه خصائص الجنسين: الذكر والأنثى، ولأنه خليط، وليس وحدة عناصر متعددة ومتفاعلة، فإنه يعجز عن أن يكون طرفاً في علاقة مخصصة، مثلما يعجز عن أن يكون في ذاته حالة مخصصة، أو كهنة تكتفي بذاتها ومكوناتها في توليد الخصب على مستوى الحياة الإنسانية. وبالتقاء التنين وجورجياس، فإنهما يتضاهران معا للإيهام بحالة الجذب والعقم العميقين اللذين يطالان كل مجالات ومظاهر الحياة في هذا القصر - الكون.

يستدعي المؤدب المقسم طرائق وآليات تأديب عقيمة، تفضي إلى بث التخليط الفكري في ذهن ووجدان ابن الخصيب، إنه يدعو إلى الاعتقاد بفلسفة هيراقليطس القائلة بالتحول المستمر: «هل ماء النهر هو النهر؟»^[٢٥٤]، ثم يدعو إلى الاعتقاد بسقراط، فيلسوف الشك والمواجهة: «سقراط ... محق حين تجزع

التحديق، وتتحرك هذه البؤرة على ثلاث مستويات - أو آليات - التناصر: الاقتباس، والتحويل، والإضافة المتجاوزة؛ فتمة تجاوب بين ما يرد في القصيدة وما يرد في الفقرة من حيث إن ابن الخصيب قد ورث الحكم، غير أن التحويل يقع من خلال الرغبة في تحقيق هذه الفكرة، بالإشارة الواضحة إلى نقيضها، وهو الانقضاء على السلطة بحد السيف: «لم آخذ الملك بحد السيف»^(٢٦)، أما الإضافة فهي كل ما ستقوله القصيدة بعد ذلك.

تحاول القصيدة، منذ مطلعها، أن تضيء على القناع صفة القدم، والتواصل في الزمان، فتجعله تجلها متأخراً بسبعة وعشرين ملكاً سابقاً: «لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته عن جدي السابع والعشرين»^[٢٥٣]، مما يولد وظيفة تحويل ابن الخصيب إلى نمط أصلي قادر على احتضان حزم دلالية وإيهامات متعددة - لعل أبرزها استدعاء تجارب السلالات الملكية عميقة الجذور في التاريخ الإنساني - وقادر على امتلاك القدرة العالية على التوصيل.

ولأن الجملة الاعتراضية الطويلة نسبياً، التي تعقب الجملة السابقة مباشرة، تتهدى بوصفها حواراً داخلها يجريه ابن الخصيب مع نفسه، تضع أصالة هذا القدم، لا القدم نفسه، في دائرة الشك، فإنها لا تكسر حيازة القناع على صفة القدم، بل تذهب مباشرة، ودون إنتاج أية آثار جانبية سلبية، إلى تأدية الوظائف التي أقيمت كى تؤدبها، إنها تشير إلى سمة أساسية من سمات القناع وهي: الشك، الشك حتى في جذوره وأصوله الملكية، وذلك على النحو الذي يوحى بحدادة المنظور الذي ينطلق منه القناع في رؤيته العالم ورؤيته ذاته، كما أنها - أي الجملة الاعتراضية - وفي نواحي عميق مع الوظيفة السابقة، تفصح عن بؤرة من بؤر التخليط التي تنتشر في جسد الواقع الذي عاشه ابن الخصيب، وفي ثنائيا الماضي الذي إليه ينتمي: التخليط في الأنساب.

كأس الموت وما فر؟ [٢٥٤]، غير أنه، على نقيض ذلك، يدعو إلى الإيمان بالخرافات - الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع في القبر [٢٥٤]، ثم يطلبه بتبني رؤية للمرأة تخاضه إقامة علاقة إنسانية سوية معها، ذلك لأن المرأة «فخ منصوب» [٢٥٤] عليه أن لا يأمن جانبها: «حتى لو جعلت فرش منامك/ نهديها أو فخذها» [٢٥٤]. ولكن ابن الخصيب، المسكون بالشك، يخرق تعاليم مؤدبه العقيم «جورجياس»، فيذهب، على مجرى حال القصر كله، وعلى مجرى الملك نفسه، إلى التخليط الجنسي:

«ورغم تعاليمه قد عرفت النساء
إماء أبي كن حين يجن المساء
يجن إلى بضاجعني وبلاعني
ويفضحن لي ما يسر أبي» [٢٥٤ - ٢٥٥].

ما إن يموت الملك - الأب على فراش التخليط الجنسي «وفي كفه مزقة من رداء حرير» [٢٥٥]، حتى يضح القصر بالشعراء المنافقين الذين يقوم شعرهم، بدوره، على التخليط؛ فالملك الذي مات على فراش الشهوة المحرمة، يصبح هو «الملك الطاهر حتى في الموت» [٢٥٥]، وهو أيضاً «الملك الغازی» [٢٥٥]، وأيضاً «الملك الصالح» [٢٥٥]، فيما يسمى الشعراء الملك الجديد: عجيب بن الخصيب «الملك العادل» [٢٥٥]، وذلك على الرغم من أنه عاش التخليط بكل ألوانه وأنماطه، وترى على السفسطة الكلامية - التخليط الكلامي - فأضحى كائنا بلا وجه، ولا هوية.

ولا يتبدى التخليط في الشعر من خلال توظيفه للارتزاق به؛ بحيث تقلب الحقائق إلى نقائضها، بل إنه يتبدى أيضاً - على مستوى البنية الفنية، من خلال تناقض المقال مع المقام، والإيقاع مع الحالة النفسية، وببرة الصوت مع الدلالة، فقد يكون الصوت حيران أو فرحاناً أو ريان أو أسيان أو غضبان، أو ندبا بالدمع، أو

ملآناً بالبهجة، أو فياضاً بالأحزان، أو مبتهجاً مبسوطاً، بينما يظل الوزن واحداً، والإيقاع رتيباً لا يتغير، والقافية مطلقة الهيمنة هي القافية الميمية:

«ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف
الميم» [٢٥٧].

وحين يموت الملك الأب الذي يرمز إلى السلطة الفردية المطلقة، أو الأنظمة الشمولية، أو إلى القوى العليا المهيمنة على حياة الكون، أو إلى غير ذلك مما يدور في إطار هذا المجال الدلالي، أو سواء، فإن الملك الجديد: عجيب بن الخصيب، يجد نفسه وحيداً، في مواجهة العالم، وعاجزاً عن تحمل مسؤوليات الحكم والسيادة، ذلك لأن ما يحوزته من طاقات وإمكانات، سمحت له السلطة الميمنة بالتزود بها، لا تؤهله لمثل هذه المسؤولية، كما أنه، في ضوء الشك الذي يسكنه، وإرادة التمايز الذاتي والخصوصية، لا يستطيع أن يكون صورة عن الأب، سيما أنه يشك في أن يكون الملك الذي مات هو أبوه الأصلي.. إنه لا يريد أن يفرق في التقليد، كما أنه لا يستطيع أن يحقق ذاته المتميزة المستقلة، وذاك أحد أوجه السخرية المأساوية في تجربة عجيب بن الخصيب، الذي يمكن أن تنسحب دلالاته على مجالات وأنشطة إنسانية بالغة التعدد.

ليس بحوزة ابن الخصيب، على مستوى الامتلاك الفعلي، غير فكر مهوش مختلط، وهوية متشظية، وتجربة حياتية عقيم، لم تعطه من الخبرة المكتسبة غير تلك الطاقات السالبة التي تؤهله للإغراق، كأبيه! في حياة التخليط والتناقض، ولكنه، وقد أدرك، عبر التجربة العقيم، سر هذه الحياة - وذاك ناتج التجربة الخاسرة - فسلمها، يبدأ رحلة بحثه عن الحقيقة المستمرة، فيصير له وجهان، وجه الملك، ووجه الإنسان المشوق إلى المعرفة والمتطلع إلى رؤيا اليقين:

والغوص في البحار، في هذا السياق، هو الموازي
الشعري، الكنائي، للرؤيا الكابوسية، أو للأحلام
الكابوسية التي يفضى إلى الدخول فيها ذلك التخليط
في أساليب وطرق الإدراك والتصرف، ذلك أن الغاية
تصبح من نوع الوسيلة التي اعتمدت للوصول إليها. فإذا
تختلط الحواس والوسائل لتعمل في وقت واحد، دون
انتظام، فإن عملها المضطرب يقود إلى رؤية مضطربة،
كابوسية، خليط رؤى، أو رؤاوى، فتضيع الحقيقة في
غيابات التخليط، ولا يتم الوقوع على الرؤية، ولا
الدخول في الرؤيا. وهكذا يدخل ابن الخصيب عالماً
كابوسياً، لا رؤاوياً، عالماً تختلط فيه الحواس، فلا
تتمكن أى منها أن تؤدي وظيفتها، تماماً، كما هو حال
العقيم جورجياس الذي تختلط فيه الذكورة والأنوثة،
فيصير كائناً بلا هوية، بلا جوهر، وهكذا العالم في رؤيا
ابن الخصيب الكابوسية: عالم مختلط، جدد، عقيم،
تختلط أو تتناسخ فيه الأشياء والكائنات فتفقد هوياتها؛

«رأيت رأى العين طائراً برأس قرد
وحيثما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار

...

ثم ...

رأيت في المنام أننى أقود حربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا» [٢٥٩].

ومع تحول الخيول إلى قطط يتقلب خط سير
الحربة، فلا تتقدم بل «تمشى إلى الوراء» [٢٥٩] - وهنا
تخليط آخر في إيقاع الخطوات وفي اتجاهات الزمن -
وتحول عيون القطط إلى نجوم، فيها لابن الخصيب أن
الحقيقة كامنة فيها، ولكن هذا الوهم يأخذ في التلاشى،
حين يصير النجم القطبي دها قطبياً، فيغيب الجوهر المنير،
ولا يتبدى منه أى شيء، بل إنه يتقلب إلى نقيضه حين

«في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسملان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكبنى في مخدعى إنسان
والفرعى من المساء إذ أطل
والفرعى من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حلقة من الصفاء ضائعة» [٢٥٧] -
[٢٥٨].

لغة وراء ذلك الريف المطلق، حقيقة جوهرية، غير
أن هذه الحقيقة غائبة، مستسرة ضائعة، وراءها يلهث
راكضاً ابن الخصيب الإنسان، وينساها الملك -
السلطة... فأين؟ أين تختفى هذه الحقيقة؟ وكيف
تتقنع؟

يجرب ابن الخصيب - الإنسان أن يجدها في
الجسد، أى في الجنس، فيكتشف أن عثوره عليها ليس
إلا وهماء، «سراباً أو زهد» [٢٥٨] فيدخل «غيابة
الكؤوس والحشيش والأفيون» فلا يعثر عليها في هذه
الغاية الزرقاء التي ترمز إلى سلوك حياتي - اجتماعي،
مفلما ترمز طرائق معينة لتلقى المعرفة، فيفتق ذهنه عن
طريقة تتحوى أشكال السلوك، وكل الطرق المعرفية التي
يتصور أنها تنطوي على احتمال إمكان أن تصله
بالحقيقة المطلقة أو بالجوهر الخفي، فيعد لنفسه خليطاً
هو أشبه بـ «وصفه سحرية» تدخله، حال تعاطيها، عالم
الحلم أو الرؤيا؛

«لقد خلطت أككوساً بأككوس كثار
ثم مرجت أخضرأ بأسود بنار
شممت خلطة البهار، ثم غصت في البحار»
[٢٥٩].

هكذا تنضاف إلى دلالات ابن الخصيب من حيث هو رمز هذه الدلالة السامية التي تجعله رمزا للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة في عالم مضطرب بالزيف، ملئ بالكاذب، ففي سقوطه من أعالي الكابوس - باللمفارقة! - إلى قلب الشبكة الأرضية، ما يوحي بأن الحقيقة كامنة في شبكة علاقات الواقع وأن الطريق إليها يكمن في تحليل هذه العلاقات عبر تفكيك خيوط هذه الشبكة، وإدراك خصوصية نسيجها، وهو الأمر الذي يؤكد أن الحقيقة نسبية دائماً، إذ لا وجود لحقيقة مطلقة في واقع الحياة والتاريخ. وقد يكون في آخر بيت من القصيدة: «سقط الملك المتدلي جنب سريره» [٢٦٠] ما يوحي، مرة أخرى وأخيرة، بأن العثور على الحقيقة لا يتم عبر كوابيس النائم، المنشطى الهوة، بل يتم، دائماً، عبر بقطة الراى، ورؤية اليقظ.



نتوقف الآن عند قصيدة القناع الرابعة التي تستلهم، على نحو غير مباشر، شخصية من شخصيات (ألف ليلة وليلة) وتلك هي قصيدة «العردس» للشاعر معين بسيسو. ونظراً لأن هذه الشخصية قد وصلت للشاعر عن طريق نص ثان سبق له التناص مع النص المصدر: (ألف ليلة وليلة) مباشرة؛ بحيث يتبدى هذا النص وسيطاً، أو قناة، تواصل الشاعر عبرها بالنص المصدري - المنبع، فإن ذلك يوجب علينا التوقف عند هذا النص الوسيط الذي يحمل عنوانه اسم الشخصية التي استدعاها الشاعر للتوحد بها، ولإطلاق اسمها على القناع.

العردس:

تنبئ قصة فكاهية للأطفال، أهداها كامل كيلاني، واختار لها عنوان «العردس»^(٢٨)، على إعادة صياغة لحكاية «الخياط والأحبد واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم»^(٢٩)، ويجرى معد القصيدة

يكشف الدب القطبي - الحقيقة الزائفة المتصورة على أنها حقيقة جوهرية مطلقة - عن وحشيته، إنه يقتنص الإنسان الباحث عن الحقيقة الجوهرية، ويغلق أمامه أبواب البحث عنها، إذ يأخذ بفكه، بين أسنانه - سلطة قاهرة شمولية - ليقتذف به من علو شاق ليحطمه، أو ليهزمه بأنه هو الحقيقة المبحوث عنها، وما هو في حقيقته إلا وهم يتخيله الوعى الإنسانى العاجز المكبوح، أو يعلق به، خلاصاً من ضناء البحث عن الحقيقة المقتمة، أو الاقتراب من الكشوفات المعرفية التي تفضح ضالة الوعى المؤمن بإطلاعية الحقيقة، وشقاءه.

وإذ يقتنص الدب ابن الخصيب بين أسنانه: «إلى أدلى من أسنان الدب الأبيض» [٢٦٠] ويعلقه بفكه: «علقت بفك الدب الأبيض» [٢٦٠]، فإننا نقرأ من بين دلالات كثيرة لهذه الصورة الشعرية الرامية، دلالة أن تكون تعبيراً عن اقتناص الحقيقة للإنسان إذ يفنى عمره دون وصول إليها، وهو الأمر الذى ينطوى على نسبة الحقيقة وزمانيتها. وقد نقرأ فى هذه الصورة - الرمز المفتوح دلالة تشير إلى وحشية الفكر الشمولى الذى يأخذ من الحقيقة الجانب الذى يراه، أو يناسب تأبيد نفسه ومصالحه، فيجعل الحقيقة كلها، ويتباه، ويحاول فرضه، حقيقة جوهرية مطلقة، تعلو على الأزمنة، وتنسamy بنفسها فوق حاجات الإنسان ومتطلبات حياته المتغيرة.

وعند لحظة السقوط من غياهب الكابوس إلى أرض الواقع، تنتهى رحلة ابن الخصيب، وتمثل هذه اللحظة بؤرة تتجمع فيها الدلالات الجزئية للقصيدة، كى تنفجر ناشرة نفسها فى فضاء النص وفضاء العالم؛ فها هو ابن الخصيب - الإنسان، يصرخ بخدام القصر (الكون) ويجنده وحراسه وضباطه وقادته، أى بالبشر جميعاً، أن:

«مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة كى يسقط فيها ملككم المتدلى».

(والشعبى)، وهو يتصل، بالتواء وسخرية، بالهبة الخصب القديمة، إذ يظل على امتداد القصة^(٣٠)، ومنذ أن يتلع السمكة فتقف فى حلقه، ميتاً، إلى أن يعود إلى الحياة فى نهايتها، حين يلحمه الوزير^(٣١) لكمة قوية على ظهره، فتقفز السمكة من حلقه، ويعود من فوره إلى الحياة.

ويبدو أن أبرز سمة لفتت إليها الشاعر فى شخصية العرنيس، هى قدرته على الحضور فى كل زمان ومكان، حتى فى حالة موته، لإثارة أجواء القلق المثير، فهذه فى ضوء هذه السمة، ليتوحد به ولنطقه قصيدة قناع قصيرة تتكون من مقطعين فقط، هى قصيدة العرنيس.

ولعل أول ما يلفت الانتباه فى عنوان هذه القصيدة هو أنه - على نحو ما هى عناوين قصائد القناع القصيرة - عنوان بسيط، إفرادى، لا ينطوى على إمكان توليد بنية عميقة تتجاوز بنيتها السطحية (اللغوية)، ذلك لأن البنية العميقة تتأسس - كما لاحظنا فى عناوين القصائد - على العلاقات المتولدة عن تفاعل العناصر المكونة وعن حركتها الدلالية المتعاقبة، ولذلك فإن العنوان الإفرادى البسيط يعجز عن توليد المفارقات، وأداء الوظائف التى أدتها، وتؤديها، العناوين المركبة، ولكنه يظل منظوماً على الإحالة المباشرة إلى شخصية، أو كينونة، مغايرة للشاعر، ودون أن يفصح عما إذا كانت هذه الشخصية حاضرة فى القصيدة باعتبارها قناعاً للشاعر، أو شخصية شعرية ليست قناعاً، أو مثيلاً أليجورياً، أو غير ذلك، بحيث لا ينحل هذا الالتباس إلا مع الدخول فى عالم النص، واكتشاف الضمير المهيمن عليه، وتحديد الشخصية أو الكينونة التى يحيل إليها من خلال تحليل علاقات النص وإحالات الضمائر.

وإذا تميزت قصيدة القناع بهيمنة ضمير المتكلم عليها، ولأنها غالباً ما تبدأ به، فإن الالتباس يأخذ فى التلاشى منذ مطلع القصيدة، حيث تفصح القصيدة عن

عمليات استبدال وتحوير تتلاءم مع توجيهها للأطفال، وتحاول تعديل جانب من إحيائها الدلالية التى تتحرك فى (ألف ليلة وليلة) فى إطارها، حيث يتم استبدال أسماء الشخصيات التالية: الطبيب، الخادم، المعجوز، التاجر، المؤذن، الشرطى، القاضى، والجلاد، بأسماء الشخصيات التالية: الطبيب اليهودى، الجارية السوداء، المسلم، النصرانى، حارس السوق، الوالى، والسياف، على التوالى، فيما تظل الأحداث متشابهة، وإن لم تكن متطابقة تماماً.

وأما يكن أمر آليات التناص التى تحكم عملية إعادة صياغة وتوجيه هذه القصة المستعادة من (ألف ليلة وليلة)، فإن الذى يعنينا، فى إطار موضوع هذه الدراسة، هو أن الشاعر معين سيسو قد أخذ الاسم الذى أعطاه - أو اختاره - كامل كيلانى لبطل قصته، ليطلقه على قناعه، وليجعل منه عنواناً إفرادياً بسيطاً يسم القصيدة: بالعرنيس.

نفى إضافة «الـ» التعريف إلى الاسم: عرنيس، إلى تعيين إحالته إلى شخصية محددة، ولأن الاسم مسرف فى كلا العنوانين، أى فى عنوان القصة والقصيدة، ولأن كلا العنوانين لا يتكون إلا من الاسم فقط، فإن هذا يقيم الصلة بينهما، بوصفه اسماً واحداً لشخصية واحدة، موحدة الهوية والدلالة، وذلك على الرغم من أننا لا نمرف من أين جاء هذا الاسم، ولا ندرى كيف تسنى للخيال الشعبى أن يجعله علماً على شخصية الأحذب، بحيث يبدى العرنيس ردهفاً لغوها لأحذب (ألف ليلة وليلة)، دون أن توجد له دلالة لغوية معجمية تصلة بالخصائص التى يحوزها باعتباره شخصية ساخرة، أو شخصية ترمز إلى فكرة الموت والانبعث، بأسلوب حكائى، شعبى، بسيط جداً، وساخر.

على هذا النحو الساخر يبدى العرنيس نمطاً أصلياً من الأنماط التى يقدمها الأدب التقليدى (البداى)

نفسها باعتبارها قصيدة قناع، وهكذا نصنئ لصوت
العرندس مخاطباً القوى المسيطرة على النص:

«أنا العرندس

أبتكم على جناح نورس

ما دام هذا العصر عصركم

يا أيها الذئب

عصر الدفوف والطبول والأبواق

أبوكم أنا العرندس

أبتكم على جناح نورس» (٣٢).

عن القصة الفكاهية وعن حكاية الأحذب، انزياحا تاما،
فلا تجعل من أى منهما بنية تحتية تتحرك تحت مستوى
السطح الظاهر للنص، لانتفاص معهما على أى من
مستوى الحضور أو الغياب، لا تجعل من العرندس أو
الأحذب نظيراً فولكلوريا نلمحه فى إيقاع حركة
العرندس فى القصيدة، ولذلك كله تفقد القصيدة صلتها
بمالم قصائد التجربة - بمناها العميق - ولكنها تظل
قصيدة تجربة سطحية تتحرك على مستوى واحد، من
حيث إنها تنطق صوتاً مغايراً للشاعر، هو صوت القناع
الذى خاض التجربة خارج القصيدة، ثم أعطانا فى
القصيدة نتائجها، من وجهة نظره، محاولة إلى «بيان» أو
«مشور سياسى».

إن اقتصار القناع، فى هذه القصيدة، على أداء
وظيفة الدرع الواقى، والبوق، وعدم استثمار الوظائف
الأخرى الكثيرة التى يمكن أداؤها لإجهاز البنى
الموضوعية، والدرامية، والرمزية، لأية قصيدة قناع، قد
حال دون الشاعر وإمكان تحويل قصيدته إلى قصيدة
تجربة حيوية وحية، وجعلها قصيدة - صرخة تطلق فى
وجه العالم، فتغيب مع موت صداها، وذلك على الرغم
من الهوى الدائم للعرندس من الموت.

لقد حاول الشاعر أن يفيد من القناع فى تضخيم
ملامح الوجه، وتجهيز الصوت، كى يوصل فكرته وصوته
إلى الجماهير لتتواصل معه، وتنهض، وهو الأمر الذى
يذكرنا بوظيفتين من الوظائف الكثيرة التى لعبها القناع
فى المسرح القديم، حيث كان مطلوباً منه أن يضخم
الملامح، وأن يجهر الصوت كى يتمكن الممثل من
توصيل ملامحه وصوته، ومن توصيل رسالته إلى
«الجماهير» القابعة فى مسرح مترام الأطراف.

الهوى الدائم، حتى فى حالة الموت، هو إذن السمة
الوحيدة التى تصل عرندس القصيدة، بعرندس القصة،
بأحذب (ألف ليلة وليلة). وإذا ما كان انتقال العرندس،
مباشراً من مكان إلى آخر، يولد حالة من الرعب عند من
يعثر عليه فى القصة، فإن مجئ العرندس - الشاعر، على
جناح طائر النورس يولد - أو هكذا يفترض النص - حالة
من الرعب عند أولئك الذين تسيدوا وأمسكوا زمام حركة
الحياة، فأوقفوها عن الدوران والفعل المغير. ولكنه، فى
الوقت نفسه، يث تطلعاً لاهباً إلى تجاوز المأساة بالشعر
الساخر، أو بالشعر الصارخ، الذى يصير معه الشاعر
عرندساً، وتصبح معه القصيدة سمكة تقفز من حلقه إلى
بحر الحياة.

وأما كان تقيمتنا لهذا النوع من الشعر، من حيث
قيمتها الفنية أو وظيفته الاجتماعية والتعبوية، فإننا نعالج
هذه القصيدة - الصرخة من منظور تأثيرها، من حيث هى
قصيدة قناع، بـ (ألف ليلة وليلة). ولأن دافع التقنع،
هنا، سياسى أصلاً، فإننا نلاحظ أن القصيدة، ما عدا
تلك السمة التى أشرنا إليها، تنزاح بالعرندس، وبالتجربة
التي يوصل إلينا نتائجها المجردة، أى الأفكار والمقولات،

الهوامش

- (١) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ١٣٥.
- (٢) ت. م. إليوت: الشعر والفن، ترجمة: محمد حديد، دار كتمان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٧٢.
- (٣) يوسف الحلال: أحذثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ٧٩.
- (٤) المرجع السابق، ص ٨١.
- (٥) المرجع نفسه، ص ٨١.
- (٦) المرجع نفسه، ص ٨١.
- (٧) المرجع نفسه، ص ٨١.
- (٨) المرجع نفسه، ص ٨٠.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٨٠.
- (١٠) المرجع نفسه، ص ٨٠.
- (١١) روبرت لانغستون: شعر العجيرة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة: غنى كتمان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة، الإرساء القومي، دمشق، د. ط، ١٩٨٣، ص ٤١.
- (١٢) المرجع السابق، ص ٤١.
- (١٣) نورثوب فري: تفريح البلد، محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، د. ط، ١٩٩١، ص ١٣١.
- (١٤) المرجع السابق، ص ١٢٥.
- (١٥) يوسف الحلال: مرجع سابق، ص ٨٠.
- (١٦) المرجع السابق، ص ٨٠.
- (١٧) جابر عصفور: ألف ليلة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.
- (١٨) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار لويكال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٦١.
- (١٩) لمزيد من التفصيل والشرح انظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص ١٢٦.
- (٢٠) خليل حاوي: ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٥، ويبدأ من المقطع التالي مكتفى بالإشارة، فاحل المن، إلى رقم الصفحة.
- (٢١) في ٢٠ يوليو ١٩٨٢، أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان، انتحر الشاعر العربي الكبير خليل حاوي.
- (٢٢) خليل حاوي: المصدر نفسه، ص ٢٢٥، وسكتفى، بعد ذلك، بالإشارة إلى رقم الصفحة.
- (٢٣) إميل معلوف: رؤيا نعمة مكتملة: مقال منشور ضمن ديوان خليل حاوي السابق ذكره، ص ٤٣٤.
- (٢٤) ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، المجلد الأول، ص ٨٣.
- (٢٥) يقول صلاح عبدالصبور في هذا الصدد: «قد حاولت في هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجب بن الحبيب قبل رحلته التي حولته من ملك إلى صعلوك». صلاح عبدالصبور: حيائي في الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٩، ص ١٠١.
- (٢٦) صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ص ٢٥٣. وسكتفى، بعد ذلك، بالإشارة، فاحل المن، إلى رقم الصفحة.
- (٢٧) يقول صلاح عبدالصبور: «إن هذا البلاط هو صورة للكون». حيائي في الشعر ص ١٠١، ومن الممتع، والمفيد، أن تراجع القارئ قراءة صلاح عبدالصبور لقصيدته «مذكرات الملك عجب بن الحبيب» ويقارنها بقراءتنا، أو بقراءات أخرى. راجع للمقارنة: حيائي في الشعر ص ١٠١ وما بعدها.
- (٢٨) كامل كيلاني: العرفدس، سلسلة قصص فكاهية للأطفال، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة عشر.
- (٢٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ١٣٨ وما بعدها.
- (٣٠) وكذلك أيضاً في الحكاية.
- (٣١) فارت به ألف ليلة وليلة الليلة الحاسنة والأربعين، المجلد الأول ص ١٩٩.
- (٣٢) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٤٩٩.

ألف سندباد.. ولا سندباد

...تقاهى الكتابات :

مابين الرحلة والفن التاسع

سعيد علوش*



ما أبعاد (مغامرات السندباد البحري) (١٩٨٦) التي يقدمها الجزائري عيدر محفوظ - لأول مرة في قصة الشريط المصور للأطفال - بالفرنسية، وترجمها عبدالعزيز بوشعيب إلى العربية؟

لا نشك في أن (ألف ليلة وليلة) قد كانت من بين المصادر الأولى في تعرف الغرب المتخيل العربي، منذ عشر عليها - في سوريا - الفرنسي أنطوان جالان، وبدأ نشرها في أوروبا في بداية القرن الثامن عشر، وتوالت بعد ذلك الترجمات والاقتباسات في شتى الأجناس المكتوبة والمصورة، بل السمعية - البصرية.

ومن بين الليالي الملاح التي توقف عندها مفهوم «أحك حكاية ولا تقتلك»، رحلة السندباد البحري التي لا نقترح الإحاطة التاريخية بحملاتاتها أو تقديم بدليل عن متخيلها الشعبي والكتابي، بمقدار ما نريد طرح مقارنة مقارنة لاستعادة هذا الموروث، من خلال منظورين هما:

يظهر أن الرحلة استهوت وتستهو وتقتل مصدر استهواء، وإنتاج، وإعادة - إنتاج. ألم تحقق رواية (ليون الأفريقي) (١٩٨٨) لأمين معلوف أكبر نجاح في عصرنا للرحلة والرواية؟

وهل يعود اختراق الربع الخالي إلى غير رحلة (الرمال العربية) (١٩٥٩) لويلفرد نيسجر، الملقب بمبارك بن لندن؟

وكيف لا تصبح (رحلة السندباد) (١٩٨٢) للإيرلندي: نيم سفرن تحقيقاً وتحقيقاً أنثروبولوجيا لقدرات الفيزيولوجي والمتخيل الشعبي لمعاصرنا (سندباد) الليالي الملاح؟

لماذا كانت هذه الرحلة الأخيرة عن السندباد هي مصدر إلهام واقتباس القاص المصري صنع الله إبراهيم في قصة الشريط المصور، التي أصدرها بعنوان (رحلة السندباد الثامنة) (١٩٨٩)؟

« أستاذ الأدب، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس »

وإذا كان المكتشف هنا يعتمد الملاحظة والتجريب والاستقصاء، فإن تيم سيفرن يعطى لمشروعه التحقق فى بناء سفينة، تشتمل على كل مواصفات سفينة السندباد البحرى؛ فقد كشفت مصادره التاريخية (العربية/ الصينية) عن مصداق تصوراته واقتراحه على سلطنة عمان تمويل مشروعه طبقا للمواصفات التى سجلها الجغرافى والمؤرخ. من هنا، يسجل تيم سفرن هذا الحدث عند بلوغ رحلته هدفها بلوغه الصين، قائلا:

«وفى جامعة كانتون تشاورت مع المؤرخين الصينيين برقة شديدة حول تاريخ الصين. وشعرت بالبهجة عندما عشروا على سفينة مصنوعة بالحبال. وقد وجدها أحد الصينيين الرسميين فى ميناء كانتون فى أواخر القرن الثامن. وقد كتب هذا الصينى: إنها سفينة بحارهم، إنها بدون مسامير، والمادة الوحيدة التى ربطت الأجزاء والألواح مع بعضها بعضا هى قشرة لمره جوز الهند. وكان هذا دليلا على أن السفن التى تستخدم الحبال فى ربط أجزائها كانت نرسى فى موانئ الصين عندما كان هارون الرشيد خليفة فى بغداد وأسرة تاج الملكية تحكم الصين» (٣٠٨).

ويبدو من خلال هذا الطرح غير الموثق والإحالى على علاقات اتصالية شفهية، أن كل اهتمامات المكتشف تنصب على تحقيق الرحلة ومدى تداولها فى المدونات العربية، وإسهام المؤسسة فى إخراج المشروع الأنثروبولوجى إلى حيز الوجود، والتعامل مع التاريخى والجغرافى والتخيلى من خلال استقراء ومواجهة الرموز بالواقعى. لهذا يعتبر تيم سفرن:

«إن رحلة السندباد لم تكن تتطلب نفقات باهظة فحسب، ولكنها تتطلب ذلك الذى يضع أمواله فى المشروع وأن تكون لديه ثقة

١- المنظور الأنثروبولوجى لرحلة السندباد البحرى، فى مشروع مشترك: (عمانى - إيرلندى).

٢- المنظور التخيلى لجنس قصة الشريط المصور، فى عملى كاتبين عربيين: (مصرى/ جزائرى).
وسنحاول تقديم المنظورين من خلال مستويين:

المستوى الأول: استعادة الموروث عبر وساطات

وستعتمد قراءتنا على مستويين فى استقراء الظاهرة السندبادية كما يحاول المكتشف والمؤسسة والمبدع استعادتها عبر: (المغامرة/ الموروث/ السرد/ الإيقونة).

فالمكتشف المغامر يقترح علينا استعادة التاريخ البحرى على ضوء آثار رواه الواقعيين والأسطوريين، كما توزعتهما الذاكرة الثقافية عبر سنين من التراكمات والإسقاطات المعرفية بين الشرق والغرب.

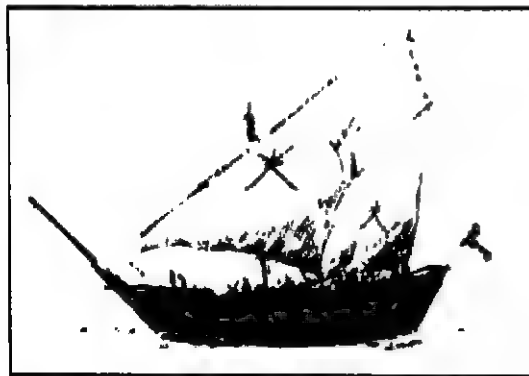
لقد كانت حوافز الإيرلندى تيم سفرن لملاحقة سندباد سنة (١٩٨٠) للجمع بين إغراء استعادة مشاهد اكتشاف الغرب والشرق، من خلال اعتماد النماذج البحرية الأولى، وهى فى نظره:

«نعود جذورها إلى ثلاث سنوات مضت، عند نهاية إحدى الرحلات ذات الطابع المختلف فى سفينة أصغر فى بحر بعيد شديد البرودة، كنت فى ذلك الوقت، مع ثلاثة زملاء، على وشك الوصول إلى شاطئ نيوزونلاند فى مركب صغير مكشوف مصنوع من جلد الثيران. كان الهدف من تلك الرحلة اختبار مدى إمكان وصول الرهبان الإيرلنديين إلى أمريكا الشمالية قبل كولمبس بحوالى ١٠٠٠ عام. وكانت حاملتنا الصغيرة نموذجاً طبق الأصل من السفن المصنوعة من الجلد التى كان الرهبان الإيرلنديون يستخدمونها...» (١٧).

كما أن القاص المصرى لم يجرب خياله الأدبى بقدر ما اعتمد على إثوقية التوثيقية، كما لو كان المطلوب من الكاتب الخضوع لمواصفات لا يجب الخروج عليها. لنلاحظ إذن: (الصورة/ النص/ الرسم) فى اللوحة الأولى من قصة الشريط المصور فى (رحلة السندباد الثامنة) للكاتب المصرى، لنقارن بين سفينة تيم سفرن وسفينة قصة الشريط المصور فى اللوحة رقم (١)، ونظرة خاطفة ندرك أن الأولى فوتوغرافية، أى طبق الأصل الذى صنعه مادبا، وأن الثانية جزئية، أى أن الرسام أرادها طبق أصل الصورة الفوتوغرافية.

كما يمكن الموازنة بين خريطة الرحلة السندبادية عند تيم سفرن ورسمها فى الشريط المصور:

ويمكن القول إن اقتفاء الأثر - ووقع الحافر على الحافر - من سمات رسوم قصة الشريط المصور؛ فعندما لوحة رقم (١)



بالغة فى المركب والبحارة. وإذا أحسست بالرهبة فإننى نحيث مشكلة تمويل الرحلة جانباً، وأخذت أركز اهتمامى على نوعية المراكب التى تناسب المشروع مناسبة تاريخية تامة. ولحسن الحظ، فإن تاريخ البحرية العربية جذب اهتمام العديد من مؤرخى البحرية، وهناك عدد لا بأس به من الدراسات والبحوث عن تصميمات المراكب العربية الأولى... (١).

وإذا كان المشروع العمانى - الإيرلندى كما وضع تصوراته تيم سفرن قد خرج إلى الوجود، فإن مواصفات سفينة السندباد تطلبت:

«بناء الهيكل من خشب الآنى المختار من غابات الهند وجرى تشكيله بعناية من ألواح يصف بعضها إلى جانب بعض بتفاوت يقل عن جزء واحد من أربعة وستين جزءاً من ألياف جوز الهند، المبرومة باليد والمشدودة بإحكام حول حشو من قشور جوز الهند. ويحتاج السفينة إلى أكثر من خمسة وسبعين ألف جوزة هند، وأربعة أطنان من تحيل ألياف جوز الهند لأربطة الأشرعة والصواري» (غلاف داخلى).

يتبين إذن أن العالم الرمزى لرحلة السندباد يقابله كم هائل من الكتلة، لهذا فعندما يتحدث إلياس كائناتى عن (Masse et puissance) الكتلة والقوة فلسفياً، فإن تحول العنصرين فى المجال الأنثروبولوجى يعيدان تشكيل مادة التخيل وقوته فى واقع يرتفع عن متخيله. لننظر إلى السفينتين اللتين شكلتهما الكتلة والقوة: فى المشروع الواقعى لتيم سفرن ومحاكاة الصورة الفوتوغرافية عند رسام الشريط المصور فى سيناريو صنع الله إبراهيم، لهذا نقول بكل جزم إن ما استعمله الرسام لم يخرج على فوتوغرافية السفينة، بل هى نفسها فى أدق تفاصيلها،

البحارة العرب الأولين فى شق طريقهم إلى الصين. كان ذلك إنجازاً مذهلاً. فقد استطاعوا الإبحار حول ما يقرب من ربع الكرة الأرضية. بينما كانت السفن الأوروبية العادية تعاني من متاعب ومصاعب الإبحار وعبور القنال الإنجليزي. واستطاع العرب قيادة سفنهم فى الطرق السليمة لا بالحظ ولكن بعد حسابات دقيقة. وتدلنا النصوص القليلة عن العرب الأولين بكيفية قيامهم بهذا العمل البطولي» (١٠٩).

من ثم، تتخذ قصة السندباد البحرى حدائتها بفضل اقتباس الأصل الميثى وتحويله إلى قصة ورحلة شريط مصور. لهذا لا يعدو ما يقدم هنا ذاك التعريف الأولى بتحويلات عميقة، لم يسبق أن نال حظوته من الاهتمام. ونظراً لذلك، نعود هنا إلى طرح مستوى التداخل الإيقونى والرمزى فى جنس هذا الفن التاسع، الذى يتجاهله تاريخ الأدب العربى والمؤسسة الثقافية، نظراً للطبيعة المهيمنة على قراءة النتاجات من هذا النوع، المتفاضل فيه بين نظريته والتأمل الشامل فى جوهره. وفى إطار الحقل الجديد الذى تفتحه السيميولوجيا العامة، نجد أن التقدم الحاصل فى تحليل الخطابات المختلطة، سيمكن دون شك من موضوعة الشريط المصور العربى فى مجاله الطبعى من أنماط الأدب، التى تشير الكثير من الافتراضات المتعلقة بوضعية الصورة فى الخطاب الإيقونى وخصوصية تخیل قصة الشريط المصور ومشروعيته أو مزاياه على دعائم المؤسسة.

ونبدأ من كيفية تكون الجنس التاسع تحت ريشة رسام قصة الشريط للسندباد البحرى؛ حيث يعمد الرسام إلى النقل الحرفى للأصل الجغرافى من رحلة تيم سفرن.

ويمكن المقارنة بين مسار الخريطة (أ) واللوحة (ب) من إعطاء صورة عن أوجه الاقتفاء:

ينقلت كتاب السيناريو من بعض الأحداث أو يتحمل منها تخلصاً من أشكالها، يكون الرسام قد التصق بحرفية النص المكتوب، وهنا لا نعتقد فى وجود فن مستقل عن الكتابة، بل هى مجموعة رسوم يتعذر فيها الحرر التخیلى، كما نعتقد فى نعر - السيناريو لصنع الله إبراهيم.

ولا نستغرب هنا ملازمة الخيال لأشروبولوجية الرحلة، واقتفاده فى ما يفترض فيه ملازمة التخیل القصصى، إلا أن غلبة التوثيقية على الرسام والكاتب ضيقت علينا متعة تأسيس جنس أدبى له رواجه وجمهوره فى الغرب، وإن كان مازال متعثراً فى العالم العربى، لتعامل تاريخ الأدب العربى معه «بدونية» ولا مبالاة غير العارف بخطورته، ناهيك عن تعاطيه بالهواية لا بالدراية. فأن يقرر تيم سفرن سرد الرحلة - بطريقة المذكرات - يمكن أن يقبل منه، ولا يقبل من أديب يفترض فيه الخضوع لخصوصية مدونة تخيلية. لهذا يحل ضمير الجمع - فيما يصوغه مفرد الرحالة - المستكشف الإيرلندى - فى إبراز هدف الرحلة:

«ونحن الآن فى الطريق الذى سار فيه السندباد البحرى والبحارة العرب القدامى، طريق البحار السبعة إلى الصين، وهو الطريق الذى عرفه التجار العرب المغامرون منذ ألف عام...» (١٠٤).

إنها رحلة استعادة أطوار الإبحار البدائى على ظهر مركب أطلق عليه اسم «صحار» - المدينة العمانية التى يفترض أنها شهدت مولد السندباد بها - تيمناً بالمكان التاريخى، الذى أراده تيم سفرن متحركاً:

«وكان إبحار (صحار) عنصراً أساسياً فى رحلة السندباد بأسرها. وكان من بين الأغراض الأولى للرحلة معرفة كيفية نجاح

١- الأصل الجغرافي للرحلة الاستكشافية:

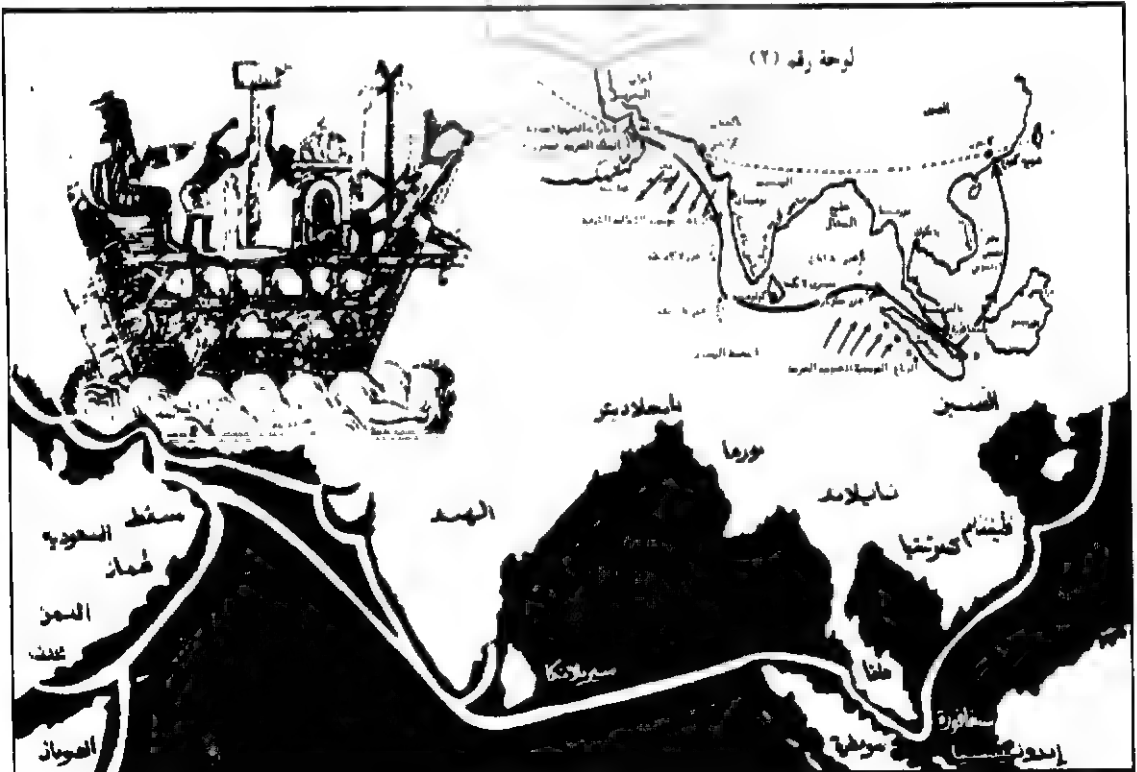
ليست الرحلة إذن جنسا أدبيا يقتصر على الكبار، ولكنها تستهوى صفار الشريط المصور. من هذا المنظور، يقدم صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، على اعتبار أنها توفر مادة حيوية قابلة للاشتغال تحت ريشة وأقلام المبدعين، وتجترق الرحلة السندبادية بذلك كل رغبة أمامها وتجعلها قابلة لتلوين المجال وتخويله إلى حلم ملون.

والملاحظ في رحلات الشريط المصور غلبة الترجمة عليها، بما في ذلك رحلة ابن بطوطة ورحلات (جاليفر) لجوناثان سويفت، التي تقدم عوالم البحار، في امتزاج بعوالم ما تحت الأرض في (لغة المستقبل...) بتشويقاتها وصورها الخالابة، والتي لا تعدلها سوى عوالم (موبى ديك) لهيرمان ميلفيل، بما يقدمه من صراع مع محك القرش ومصارعة الأمواج ومغامرات الموت والحياة.

وإذا قارنا بين خريطة الرحالة - المكتشف - الأثروبولوجي، واللوحة (٢) لرسم قصة الشريط المصور، عند صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، نجد أن استيحاء الأشكال والمسارات يكاد يتطابق، ولا يقتصر هذا على الخريطة - اللوحة، بل يتعداها إلى سيناريو الكاتب الذي يلاحق خط سيرها ومضمونها حتى وإن كان يعتمد إلى اختصارها، فباستثناء إضافة المركب - المقتبس من الموروث الإيقوني، مع إضافة ثلاثة أسماك فوق الماء، بشكل مفضوح - يخالف الميثى والواقعي - ببحارة هم أقرب إلى القرود، لا نجد فيه فن (الفن التاسع)، كما هو رائج في أدب الشريط المصور المتعارف عليه.

ب - تحول الأصل إلى فرع - الجنس:

وهو تحول يصيب الرسام والكاتب، الذي يقتصر على تقرير وصفي مقتبس عن رحلة تيم سفرن.



ازدحاما بالسكان والثروة في عمان، وليس في
الإمكان وجود مدينة أكبر من صحار ثراء في
مبانيها وبضائعها الأجنبية على طول شاطئ
الخليج أو في البلاد الإسلامية قاطبة، وقال
إنها مقر العديد من التجار الذين يتاجرون مع
الدول الأخرى، بينما معاصره المقدسى يصف
صحار بأنها «المدخل إلى الهند وهي مخزن
بضائع الشرق».

وهكذا كان من الأمور المشيرة للفضول كثيرا
اكتشاف أن السندباد البحري يعد من أهالي صحار،
وكان هذا أحد الادعاءات التي يصعب التأكد منها،
فليس هناك شيء مكتوب يؤكد، ولكن الأمر لا يتعدى
القول بأن السندباد البحري كان شخصا من صحار.

وطبقا لما هو مكتوب، فإن السندباد نجل تاجر ثرى
يبدو ما ورثه عن أبيه بعد وفاته في حياة اللهو مع أصدقائه
البافعين، وعندما غضب معين ثروته الشخصية باع آخر
ممتلكاته ودخل ميدان الاستثمار التجارى وبدأ بعمل
تاجراً مغامراً في البحر. ويقول كتاب (ألف ليلة وليلة)
إن السندباد عاش وتاجر في بغداد، وكانت كبرى مدن
العالم العربى آنذاك وعاصمة هارون الرشيد، وكان
الخليفة شخصية لامعة بدرجة شبه خرافية. لذا، فإنه كان
من عادة رواة الأزمنة المتأخرة أن يلصقوا بحكم هارون
الرشيد روايات عن مغامرات كبرى وأعاجيب تشمل
بطبيعة الحال أعمال السندباد البحري البطولية. لذا،
فإننى وجدت أن هناك مجالا لإثارة الفضول بأن
السندباد لابد أن يرتبط في عمان بمدينة صحار، وقد
تولى ذلك أشخاص لم يدركوا الصدفة التاريخية بأن
صحار كانت المدينة التجارية القائدة في وقت كانت
حكومات السندباد قد تم جمعها. فهل هذا يعنى أن
السندباد البحري كان حقا تاجرا صحاريا، وأن مقره
وأعماله البطولية قد نقلت قرنا لاحقا لتزامن فترة حكم
هارون الرشيد؟ أم أن السندباد كان من صحار وذهب
للحياة في بغداد؟

من ثم، يبدو أن سارد الرحلة يظل حاضرا في
كتابة سيناريو رحلة (جاليفر) الذى يحفينا من الحدس
بمساره، فهو لا يسلى القراء، ولكنه يقدم حقائق وبرهنا
لإيمانه بأن الهدف هو جعل البشر (أكثر حكمة وأفضل
أخلاقا).

لكن اختيار السندباد بالذات ونقله من الموروث
الشعبى إلى الواقع يتم بوضع خطة زمنية لبدء الرحلة
(شهر نوفمبر) ونهايتها (شهر أغسطس). وفى أعقاب
ذلك بدون الإبرلندى تيم سفرن رحلته الثامنة. وكان من
المفروض أن يكتب صنع الله إبراهيم الرحلة التاسعة -
مادام مقتبساً - فى (الفن التاسع: الشرط المصور)،
ولكنه سار تيم سفرن بنوع من الاختزالية، نظرا لطبيعة
القصة القصيرة وللاستعجالية نفسها لمشروع تخيلى
يقتصر فيه كاتبه ورسامه على: (الإبحار/ جهاز الكمال/
الانجاء نحو سومطرة/ الوصول إلى مضيق مالقا/ بلوغ
الشاطئ الصينى).

وفى مقارنة بسيطة بين توقيتى الرحلة والشرط
المصور، نلاحظ مطابقة الرحلة الجغرافية لرحلة السندباد
وأوصاف الجغرافيين العرب. وبالطبع، فإن القاص ليس
ملزما بإيجاد مطابقة التخيلى للواقع بقدر ما عليه مجاوزة
الوثائقية من جهة أخرى، إلا أن اختيار الاختزالية
والملاحقة هو ما حدا بمسار العملين إلى تقاطع يلاحقه
الجدول اللاحق:

من ثم، يوضح تيم سفرن مساره الجغرافى من
خلال تحديد الميثى والتاريخى المستعبد للرحلة:

«وعلى شاطئ عمان ذاته امتدت مدينة
صحار، وهنا عثرت مصادفة على صدى أحاذ
للسندباد البحرى ذاته، ففى عهد الرحلات
العربية الكبرى كان لصحار شأن كبير بين
الموانئ المهمة فى العالم العربى، وقد كتب
الجغرافى العربى الإصطخرى - الذى عاش
فى القرن العاشر - يقول: «إنها أكثر المدن

متميزاً بطابع المعارضة ونمطا صوروبولوجيا تتحدد معه علاقات (أنا الموروث الحكائي) في مواجهة (الآخر الميثي الغرائبي). من ثم، يعتبر تيم سفرن - عن ملاحظة واستقراء:

«أن السندباد كان رمزا للظاهرة الفادرة للعمل البحرى العربى بالطريقة نفسها التى استخدمها المؤلف فى مغامرات السندباد سواء كانت حقيقية أو خيالية».

ويشير كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى قيام السندباد بسبع رحلات. وفى كل رحلة تفرق سفينته أو يواجه أخطارا، وتقذف به الأمواج بطريقة أو بأخرى بعيدا، فيقوم ضد رغبته بإحدى المغامرات. وهذه الحيلة والصورة البلاغية فى السرد قد مكنت الراوى من تحويل مادته إلى مسلسل جذب انتباه الجمهور يحدث وراء آخر، يقرر فيه تيم سفرن:

«والآن، لقد اقترحت القيام بحركة عكسية، أى القيام برحلة واحدة لمعرفة كيفية الربط بين العناصر المختلفة فى الروايات وربطها بتلك الأيام العظيمة التى شهدت التوسع البحرى العربى. وهنا ظهرت حقيقة واضحة: فعند إعادة قراءة كتاب (ألف ليلة وليلة) كان واضحا أن الكثير من الأماكن بطول الطريق البحرى المتبجج من الخليج العربى شرقا. وليس الأمر مصادفة أن ذلك الطريق البحرى كان هو الإنجاز الضخم للملاحة العربية الأولى، وكان ذلك الطريق يمتد حوالى ستة آلاف ميل عن طريق سيلان وجنوب شرقى آسيا إلى مدن الصين الأسطورية.

وعند هذه المرحلة بدأت أتحقق من مدى خطورة المشروع، فهذه الرحلة ليست كرحلة برندن فى مركب صغير مكشوف استطاع

إن الإجابة تكمن فى العملية الفعلية للأساطير، وهى الطريقة التى يصوغ بها رواة القصص شخصية السندباد، ومن المحتمل ألا يكون هناك شخص واحد مفرد هو السندباد. ويبدو أنه كان هناك تاجر عربى شهير يتاجر مع الخارج، وعن رحلاته كتب العديد من الروايات، وهكذا أظهرت شخصية البطل. وهذا هو التطور الطبيعى لدورة القصص، إذ تؤخذ أعمال شخصية حقيقية ويبالغ فيها وتزين بطولات أشخاص آخرين حتى تتجمع الروايات وتقدم على شكل قصة سلسلة. وكانت هذه هى الطريقة التى خلقت بها كل من رحلتى أوليسيس وسان برندن البحرية، ويبدو أن هذا الأسلوب هو ذاته الذى اتبع فى كتابة رحلات السندباد البحرى والتى شارك فيها تجارب تجار صحار مع البلاد الأخرى (٢١/٢٢).

لا مجال إذن لأدنى شك فى أن تيم سفرن فى الشاهد السابق يعي وعيا كاملا جل العمليات التخيلية والتاريخية والجغرافية، وأخيرا الأثروبولوجية، التى تقترح البحث فى أركيولوجية معرفية يمتزج فيها الأسطوري بالواقعى، بعد أن ترسخ العنصر الأول واندثر الثانى، بعد توافد الجميع على تغيبه لصالح متعة «أحك حكاية وإلا قتلك» فى (ألف ليلة وليلة).

فهل هى الليلة الثانية بعد الألف تلك التى يحاول تيم سفرن استعادة بعض مشاهدتها من خلال النمط الأكثر ترسخا فى الخيلة الشعبية العربية والعالمية؟

لماذا جاءت المبادرة الاستعادىة: (إيرلندية/ عمانية) - استكشافية / موروثية لا تكتفى باستعادة مشاهد الواقع قبل ألف عام، بل توثيقا للرحلة الثامنة التى لم ينجزها السندباد البحرى، وكان على الرحالة الحالى من هنا الحديث عن (معاصرنا السندباد البحرى) كما تحدث بارت عن ما أسماه (معاصرنا راسين).

إن اليد الثانية - من منظور أنطوان كومبانون - تتعامل مع النص التسجيلى للرحلة باعتبارها نوعاً أدبياً

الحقيقة والخيال، فما بالك باستعادة هذه الثنائية في القرن العشرين، طبقاً للمواصفات التي قدمها المؤرخ الجغرافى والرواى الشعبى والمنجز المعاصر.

فالقِيام بالحركة العكسية يربط الحاضر بالماضى مع احتفاظه بالبعد المعرفى والزمنى اللذين لا يمحيان الفوارق بين الاثنين، لأن هذا التشديد على الفاصل هو ما يعطى للرحلة والسندباد والمكتشف القيمة الحضارية، فى تفوق عصرنا على عصورهم - السابقين - ويجعلهم قابلين لتأويلات عصرنا، دون أن نكون قابلين لأدنى تصورهم عنا، وإلا ما الفائدة من استعادة مصائر وبصائر السابقين إذا لم يكن فى تجربتهم ما يجعلنا نتفوق عليهم، حتى فى تقليد وسائلهم البدائية فى التنقل عبر مركب سندبادى - لم يدخله أى مسمار واحد - يفقد حوافر السندباد البحرى وغايات مواجهته للمصائر المجهولة.

وتكمن أنثروبولوجية الرحلة عند تيم سفرن فى هذا الجمع بين شتى العناصر المعرفية، منها:

- احتواء أطروحة (ألف ليلة وليلة) المثيية.
- تمثيل كل الأدوار البحرية والحرفية والثقافية للرحلة.
- استحضار سياقات القرون الوسطى بكل أبعادها.
- جعل المغامرة المحك الأساسى لأى تركيب معرفى جديد.
- إيجاد تشكيلة بشرية على ظهر القارب ذات قدرة عاصمية.
- تدوين الرحلة بشكل مخبرى يمتزج فيه العلم بالإحساس الفردى.

ويظهر أن المدونة التى تقدمها الرحلة، تكاد تجعل من نفسها قصة فى القصة عند تيم سفرن، كأصل جديد، يقتبسه صنع الله إبراهيم ويطلق عليه (رحلة السندباد الثامنة)، إلا أن الرحالة الإيرلندى يريدها (قصة أخرى):

«وكان فى استطاعتى أن أصنع علماً لرحلات السندباد مثلث الشكل، قمرى اللون بطول خمسة أقدام، وكان ذيل العلم

بضعة أصدقاء صنعه. إن رحلة السندباد كانت أكثر طموحاً إذ إنها استلزمت بحثاً وتخطيطاً وبناء سفينة ضخمة، إن ذلك قد احتاج مكاناً لبناء السفينة وميناء مناسباً لها ومجموعة كبيرة من البحارة للإبحار بها، ويجب أن يكون على ظهرها كمية كافية من المواد والأدوات للحفاظ على استمرار وجود مركب من القرون الوسطى فى البحر لمدة ثمانية شهور على الأقل، مع كمية من المؤن والماء تكفى كل مرحلة من مراحل الرحلة. وإذا كان الهدف الأساسى من القيام بهذه الرحلة هو تسجيلها بدقة، فإنه كان من الضرورى وجود مصور سينمائى ومسجل للصوت، وكان لابد من الحصول على أفراد يستطيعون تسخير مركب شراعى عربى، وقبل كل ذلك كان من الضرورى الإلمام بقدر من اللغة العربية، ولم تكن هناك نهاية لقائمة المطالب، كذلك فإننى أعترف بأن المغامرة كانت ضرباً من المغامرة، وقد قادنى البحث إلى الحقيقة التى تشير القشعريرة بأنه فى السنوات الأولى من هذا القرن، فإن سفينة عربية واحدة من بين عشر سفن عجزت عن الوصول إلى الممرات عبر المحيط الهندى واختفت فى مياه البحر، وكانت الرحلة إلى الصين فى عصر السندباد تعد أمراً خطيراً حتى إن الرهبان المتحرس الذى يعود سالماً كان يعد بحاراً نادراً. وإذا كانت رحلة ناجحة إلى الصين تمنح صاحبها ثروة تدوم مدى الحياة، فإن فرص النجاح المتاحة لمثل هذه الرحلات كانت نادرة، فكثيراً ما فقدت سفن ولم تعد إلى مواليها وكانت الخسارة رهيبه» (١٢/١٣).

يقدم الشاهد دلالات عدة على تصورات قبلية وبعديّة للرحلة السندبادية، على أساس أنها تتوزع أصلاً بين

ورد القبطان لايرثدي قوم مسفرن ان يتتخص
شخصية السندباد. فحرب الاستعانة بجهاز
لكمال الذي ستخدمه العرب لتقديمه

في ضيقة بسيطة نفية
تتضمن على سحابة في قبس
خط الحرس في الحرس



لوحة رقم (٣)

لوحة رقم (٤)

وبحث سيفين عن لإجابة في
كتاب سلاح بحري لتقديم بن ماجد
الخوندي في أصول البحري ونقود

كنت حساباتهم
دقيقة لمغية!



يشبين أن مضمون رحلة تيم سفرن هو المادة التي
ينهل منها كاتب السيناريو في اللوحات معيدا صياغتها
بنوع من الأمانة الوثائقية. كما تبرز من مقارنة بين نصي
(الرحلة/ السيناريو)، (السابق/ اللاحق)، الأبعاد
المضمونية. ففي مذكرات الرحلة نجد ما يذكرنا
باللوحة (٣):

«بعد قراءة ما دونه ابن ماجد في كتابه
... وجدت العلاقة واضحة» (١١١).

«وكننت قد اصطحبت معي نسخة من
كتاب ابن ماجد وأصبح الآن دليلي في

الشمس يهتز حتى يمكن رؤية شعار الطائر
الذهبي طائرا. وقد تذكرت آخر مرة كان يعلو
فيها هذا الشعار الذهبي عندما بدأنا الإبحار
من مسقط، وتبين لي أنه إذا قدر لي وللبحارة
النجاة، وأن نصل إلى شاطئ كائنون، وأنه إذا
نجحت الرحلة، فإن الشكر يوجه لله على
عنايته برحلة السفينة العمانية صحرار التي
جعلت من رحلتنا شيئا حقيقيا. والآن فإن
رحلتها كما هو الحال فيما يختص
بمغامرات السندباد السبعة.. أنها قد تصبح
قصة أخرى» (٣١٢).

لم يكن تيم سفرن يدري أن (القصة الأخرى)
ستصبح بدورها قصة - القصة المقتبسة، وأنه سيصبح
بطلها - فوق كل ذلك - في الشريط المصور، بوصفه
يتخصص شخصية السندباد البحري وبحرب (جهاز
الكمال) ويقرأ (الفوائد في أصول البحر والقواعد) لابن
ماجد. إنه بطل بطولات التخييل والواقعي / الميثي
والحقيقي، في العمل القصير لصنع الله إبراهيم، الذي
نميز فيه ثلاثة خطابات:

- الخطاب التقريرى الوثيقى.
- خطاب البالونات التي يفترض فيها الحوارية.
- الخطاب الإيقوني لرسم تحت الطلب.

ونأتى هذه الخطابات المركبة متداخلة أحيانا،
ومتقاطعة مع قصة السندباد أحيانا أخرى في اللوحتين:
(٤/٣).

فرسام قصة الشريط المصور لا يرسم النصف الأعلى
للسندباد، بل يستبدل به قائد الرحلة - المحاكاة، إلى
جانب بحار عمانى في اللوحة (٣)، التي يظهر فيها تيم
سفرن وهو بحرب جهاز الكمال.

أما فيما يتعلق بتصور اللوحة (٤)، فيبدو فيها تيم
سفرن مختلعا في ملامحه عن الصورة في اللوحة (٣)
وهو خطأ قد لا يغتفر للرسم.

المستوى الثاني: تهاى ثلاث كتابات

نقصد هنا بتماهى الكتابات هذا التداخل والتقاطع والتناص الذى تنخرط فيه كتابة الكتابة وإعادة تشغيل الهكلى، فى تقريب للأصول إلى أقصى درجات استيعابها فى الأجناس التى تتوزعها: (الحكاية/ الرحلة/ الشريط المصور)، وهى انتقالات ليست اعتباطية كما أنها ليست مجرد مضامين يتم نقلها حرفياً، فهى فى الحكاية مجموعة روايات يتوزعها الشفوى والتدوينى. أما فى مجال الرحلة فيتقاسمها الهم الأنثروبولوجى وفن كتابة المذكرات الشخصية، بينما ينحو الشريط المصور إلى نوع من بيداجوجية شبه تعليمية، تتنازعها سلطتان: الإيقونية والنصية.

وبما أن النص الحكائى فى (ألف ليلة وليلة) مدون ولا يحتاج إلى تعليق حول مستكملاته النصية التى يحكمها التداول، فإننا نقف هنا على تمثلاته فى تجربة استعادة كتابته فى رحلة تيم سفرن: (كرحلة/ أنثروبولوجية) يقدم فيها الرحالة الحكاية الأصلية من منظور تلخيصه فى الترجمة الإنجليزية أولاً، ثم يختصمها بفقرة يقابل فيها بين المظاهر الميثية والواقعية الحالية عبر امتداداتها الرمزية والإنسانية، من خلال لمحات نماذج:

النموذج الأول: السندباد فى حضرة الرشيد

يقول تيم سفرن :

« وطبقاً لحكايات ألف ليلة وليلة فإن السندباد البحرى عندما عاد إلى بغداد أحضر معه خطاباً من الملك العظيم إلى هارون الرشيد، ومعه هدايا ثمينة: كأس مصنوعة من ياقوتة ويبلغ ارتفاع الكأس تسع بوصات مزينة بالآلئ، وسرير مغطى بجلد الثعالب الذى ابتلع الفيل، وعليه بقع يبلغ حجمها حجم الدنار، ويحتوى على سحر بأن من يجلس عليه لا يصاب بأى مرض، ومائة مثقال من الخشب العطرى، وفتاة من الرقيق تشبه القمر المنير!

اختيار الوسائل التى اتبعها العرب القدماء فى الإبحار...» (١١٠).

وتضيق حكايات السندباد البحرى وسط تهاى الخطابات (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونية)، وتقتصر الأشكال والأجناس والقوالب البلاغية مقاصد تتوزعها خلفيات فكرية عدة.

نحن إذن أمام أربعة مستويات من تمثيل حكاية السندباد البحرى:

— الأصل الحكائى للحكايات السبع فى نص (ألف ليلة وليلة).

— التمثيل الاكتشافى للرحلة الثامنة فى عمل تيم سفرن (رحلة السندباد).

— محاكاة الرحلة السابقة ومعارضتها بجنس قصة الشريط المصور (المصرى).

— اقتباس الأصل الحكائى لبعض حكايات السندباد وتخويل مسارها إبداعياً فى التجربة الجزائرية.

لهذا، سنجد مقاربتنا لدوائر متخيل (الأصل/ التمثيل/ المحاكاة/ الاقتباس) الكثير من التقاطعات والتطابقات والتداخلات والتجاوزات، فى محاولة كل كتابة أو إيقونية التحول إلى أصل بالنسبة إلى متلق لا تهمة العودة إلى التحقيقات فى الأولى أو اللاحق عليها.

من ثم، لن نحافظ على وحدة العمل فى النصوص التى نقترح مقاربتها، بل نتعامل معها من خلال تجزئية تسمح بمقارنة وموازنة هذه الجزئيات، التى تمكننا من إدراك الإنتاج واستمداده عبر قنوات أجناسية وأخرى وجودية، تنقصى حدود المغامرة فى تعارض مع نقصى حدود الإبداع والتلقى.

كان الهم الأساسى فى أطروحات وأجناس الأدب ونقاص المعارف من حيث هى حافظ لتيم سفرن، من جهة، كما هو مقصد سيناريسست ورسام الشريط المصور من جهة ثانية، فى محاولة ترجمة وصول السفينة صحار إلى سيريلانكا وسيرنديب، من خلال تخصيص اللوحة (٥) لاختراق الفضاء الذى أنجز به السندباد أهم مغامراته. إلا أن الحافز الإيرلندى والمصرى لم يتعدى الواجهة البارزة فى حكي (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة).

ففى مشهد اللوحة (٥) ينجز تمثل الحكى بطريقتين: (تقريرية/ تمثيلية)، (انظر اللوحة أسفل الصفحة)؛

النموذج الثانى: السندباد فى وادى الماس؛

وكعادة الرحالة تيم سفرن، فهو يسوق ملخص النص - النموذج أولاً ثم يعود إلى التعليق عليه من الواجهة التى يرتضيها له، مستهدفاً فى ذلك بالكشف العينية - المدونة:

«وفى إحدى مغامرات السندباد البحرى وجد تفسيراً معقولاً فى سيريلانكا، وربما كانت أكثر المغامرات شهرة، وهى مغامرة وادى الماس. وتبدأ أحداث المغامرة فى الرحلة الثانية، إذ وجد السندباد نفسه بعد غرق زملائه،

لوحة رقم (٥)



وبلغت السفينة
إساحل الهندى
بعد شهر ونصف.
ثم اتجهت إلى
سيريلانكا أو
سيرنديب التى
دارت بها أشهر
مغامرات السندباد.

واستدعى السندباد البحرى أمام الخليفة وأخذ يروى لهارون الرشيد كيف أن ملك سرنديب ظهر فى مواكب رائعة جداً، فكان يطوف فى عاصمته ممتطياً فيله الخاص الذى يبلغ ارتفاعه ١١ ذراعاً (أى خمس ياردات ونصف ياردة) ومحاطاً بعلىة القوم وضباطه، وأمامه حامل الرمح يحمل رمحاً مذهباً وخلفه حامل الصولجان يحمل هراوة ذهبية، رأسها عبارة عن زمردة طولها تسع بوصات وسحبها قدر إبهام رجل.

وكانت الكوكبة التى تحيط بالملك - كما يقول السندباد - تقدر بألف فارس يردون ملابس مطرزة بالقصب والحرير (١٨٩).

وتنتهى حكاية الرحلة فى هذا النموذج الأول، لتنتفع على تأويل الرحلة من المنظور التحقيقى:

«ولا تزال مواكب سرنديب قائمة ولكنها اتخذت شكلاً حديثاً. وفى الوقت الحاضر، فإن هذا الموكب التقليدى يشرفه كل شهر هيئة من نساك سيريلانكا البوذيين، وقبل يومين من إقلاع صحار من سيريلانكا شاهد بحارته أحد هذه المواكب حيث كان يطوف فى الشوارع المظلمة، وكان تأثيره على البحارة أشبه بالبحر، وكان الراقصون حول النار تغلبهم الأوساخ» (١٨٩).

يشدد الشاهدان عند تيم سفرن على تقديم عينة حكاية تستهدف تحقيقاً يعاين أبعاد الميثى فى الواقعى، واستمرارية هذا الميثى بعد ألف سنة، فهل من وظيفة التعليق موضحة الحدث ونقرير حقيقته أو ميثيته ؟

ماهى إذن متعة المتلقى مع (معاصرنا السندباد) ؟ هل هو تشابه لذة الحكى ومتعة استعادة المغامرات والمخاطرات فى جنوب آسيا؟ يبدو أن إنقاذ المتخيل الميثى من الضياع والعمل على استعادة الموروث وإعادة تشغيله

هى فكرة أخرى التقطها القصاصون العرب من مصادر أخرى. ولكن الكاتب القزوينى الذى جمع الكثير من روايات الرحالة فى القرن العاشر يقول إن هذا الوادى فى سرنديب.

وحتى اليوم فإن كمية ضخمة من الأحجار الكريمة تستخرج من سيريلانكا، والطريقة التى تستخرج بها قد تفسر العديد من مظاهر مغامرات السندباد، فالأحجار الكريمة الحقيقية لا توجد الآن فى سيريلانكا (١٨٦).

نجد أنفسنا فى هذا النموذج الثانى أمام مجموعة إغراءات، فالرحالة - المكتشف يرجع أصول استخراج الأحجار الكريمة - كما قام بها السندباد - إلى مصادر أجنبية، من جهة، وبموضع مغامرات السندباد فى سرنديب حسب المصادر القديمة للقزوينى، من جهة ثانية. والإغراء نفسه يقود تيم سفرن إلى تفسير مظاهر مغامرات السندباد من طريقة استخراج سيريلانكا الأحجار الكريمة الآن بعد كل هاته القرون. وتخضع مستويات تأويل التأويل إلى طريقة استعادة الرحلة واعتماد الرصيد الشقاقى الذى يقود أحيانا إلى المبالغة فى تفسير الميثى والحكاى بطابع واقعى وببسيطى يتحقق فى أحداثها، بينما لا تفتقر مغامرات السندباد إلى هذا النوع من الوساطات الخارجية، لأنها فى حاجة إلى قراءة من الداخل، على شاكلة ما قام به بتهاسيم فى تحليله لقصص الجن، أو فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية)، لأن المحدثات الوظيفية فى تناقل الأحداث والزيادة فيها وطريقة تداولها بين الجمهور أو خلال فترة بعينها، هى ما يقرب البعد المعرفى فى مغامرات السندباد، لذلك تظل قراءة تيم سفرن لهذا النموذج من (الليالى) قراءة ذات أهمية محدودة، برغم اختراقها لقرون من الفواصل التاريخية والأدبية والجغرافية.

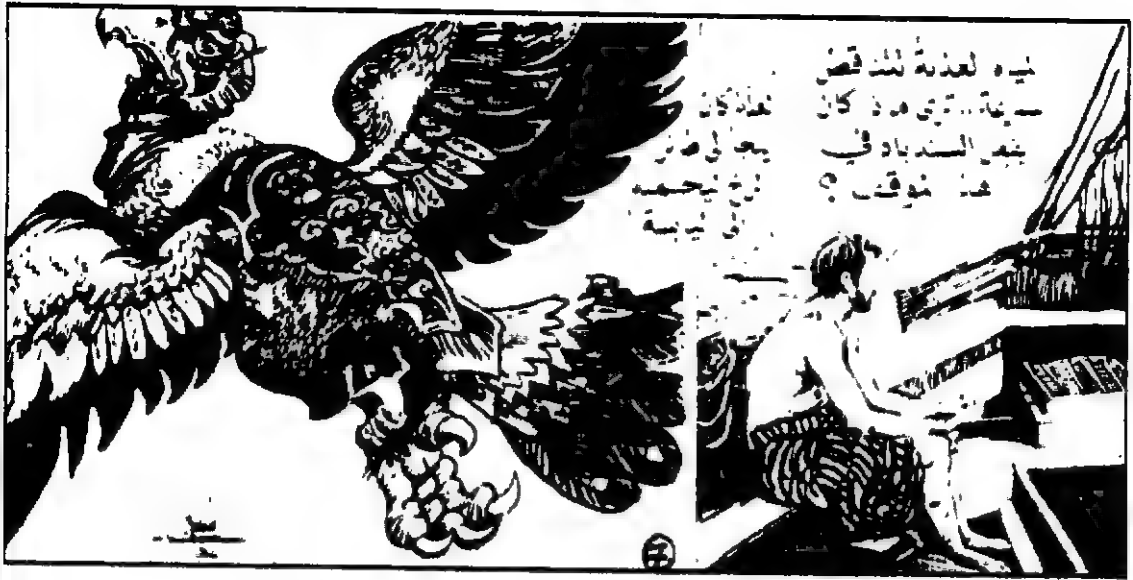
وحيدا على جزيرة مهجورة، وشاهد بيضة هائلة الحجم، هى بيضة الطائر الضخم الخفى الذى يطلق عليه العرب اسم (الرخ). وعندما عادت أنثى الرخ ربط السندباد نفسه فى إحدى رجليها وطارت به إلى مكان طعامها فى واد بعيد حيث تتغذى أنثى الرخ على الحيات الضخمة التى كانت تطوف فى كل اتجاه. وحاول الوصول إلى مأوى لقضاء ليلته فيه، فوجد كهفا استطاع إخلاقه بصخرة مستديرة.

ولغرضه البالغ الشديد شاهد حية ضخمة تختزن بيضها داخل الكهف، وقضى ليلته فى حالة من الدعر، وإذ شق طريقه فى الصباح للخروج من الكهف وهو يترنح من الخوف والجوع، فانتابه الذعر إذ وجد جثة حيوان مقبلة نحوه وسقطت على الأرض أمامه. وقد تذكر أنه سمع كيف أنه فى بعض المناطق الجبلية النائية الشديدة الانحدار كان تجار اللالى يجمعونها بقذف جثث حيوانات تلتصق بها اللالى، وتأتى الطيور الجارحة تلتقط تلك الجثث وتضعها فى أعشاشها حيث يستطيع التجار التقاط اللالى.

وأخذ السندباد الواسع الحيلة يملأ جيوبه باللالى ولف حول جسمه الكثير من الأحجار الكريمة، وربط نفسه أسفل جثة ضخمة بقماش عمامة. وهناك حياء التجار المسلمون على نجساته التى تشير الدهشة... (١٨٥-١٨٦).

وتأتى لازمة الحكاية - التلخيص - الترجمة فى شكل تعليق تحقيقي يتوزع بين المؤرخ القزوينى والرحالة فى مذكراته:

«إن قصة وادى اللالى وكيفية استخراج الأحجار الكريمة عن طريق قطع اللحم إنما



لوحة رقم (٧)

لوحة رقم (٦)

وبخيل لنا أن الاجترارات والانتقادات كانت بالمرصاد لحكايات السندباد الأصلية في (ألف ليلة وليلة). من ثم فقد استهوت الرحالة الإيرلندي كليبات المغامرات، متخلياً عن أغلب التفاصيل المكونة لجوهر الحكى في تقاليد (الليالي).

أما قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى، فإنها برغم اقتفائها مسار رحلة الإيرلندي، تعاملت معها من خلال التوقف عند محطات بارزة ومشاهد كبرى، وهذا ما جعل قصة الشريط المصور تركز - فى هذا النموذج الثانى - على لقطة ولوحة واحدة، خاصة بطائر (الرخ) والسندباد لاغير.

وعلى خلاف ذلك، قامت قصة الشريط المصور الجزائرى، عند عيدر محفوظ، بتوسيع فى عرض مشاهد من مغامرات السندباد، وهى تقدم: (بيضات الرخ / طائر الرخ / السندباد / مغارة الماس / الأفعى الشبح)، كما يتوسع فى رسومها وبالونات الحوار، بشكل يؤسس للفن التاسع، مستعيداً بذلك متخيلاً حراً للموروث الحكائى والشعبى للسندباد المعاصر.

وتكتفى قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى بمشهد مختزل يجمع بين سفينة صحار عند الإيرلندي، وطائر الرخ فى حكايات (الليالي). ويقصد ذلك من خلال لوحتين: (٦) و (٧)، إذ يظهر فى (٦) قائد السفينة الإيرلندي - مجسداً السندباد - وهو يتحسر على قلة الماء فى السفينة... أما اللوحة (٧) فتمثل طائر الرخ فى شكل مهيب باعتباره منقذاً، لا للسندباد، بل لربان السفينة. وبذلك يتدخل خيال الرسام ليجعله محللاً فوق السفينة، وهو تحويل وتكييف للمسار الحكائى، وخروج عن متعارف الحكائى - إيقونيا - والرحلة معاً، أى أن الانزياح الكتابى والإيقونى برغم محدوديته يجمع ما بين اللوحتين معاً (٧/٦) فى شكل بالونين متداخلين: الأول يقرر حرج الموقف، والثانى يسمح بتصور معجزة الإنقاذ الفردى، الذى لا يراعى وضعية البحارة، بقدر ما يترك للقارئ متعة تمجيد المصير الفردى الخارق.

ونلاحظ هنا أن رسوم صورة قائد السفينة تتغير ملامحها من لوحة إلى أخرى - دونما إحساس من الرسام بالتناقض - مع ما يحدث ذلك من أثر سلبي على المتلقى، حتى لو كان ذلك متعمداً، وهو ما لا يتضح أثره - لأن وحدة البطولة والبطل الإيقونى تتطلب ترسيخ

ملاح الخوارق من خلال إضفاء طابع التلاحق والتنامي
للمقدرات الفسيولوجية والإيقونية والسينوجرافية.

ويظهر هنا أن الرسام لا يستوعب مواقف القصة
المصورة، بقدر ما ينجز مضامين كتابية، أو أن التنسيق
بين الشريكين: (الرسام/ الكاتب) انطلق من توزيع
المعمل، لا من عضويته.

وعلى عكس الكاتب المصري، نجد أن الجزائري
عيدر محفوظ في (مغامرات السندباد البحري) يجمع
ما بين الإيقوني والكتابي، متفوقاً في الأول وجاعلاً منه
أساس جنس الفن التاسع، في تخلص واضح من الأصل
الحكاياتي في الاقتباس، ومغلباً الإيقوني على الكتابي.
وتم كل ذلك من خلال لونين: (الأبيض/ الأسود)، إذ
يظهر السندباد إلى جانب بيضة الرخ البيضاء قرماً تحت
جبل، مما يدفع المتلقي إلى استقبال أفضل للمعنى في
قصة الشريط المصور.

ولا يكتفى عيدر محفوظ بلوحة واحدة لمشهد
بيضة الرخ، بل يقدمها - في شكل طولي - ثلاث مرات
عبر ثلاث لوحات، كما أنه يعتمد عدم تقديم البيضة في
شكلها المكتمل، بل يقتصر في اللوحة (٨) على أكبر
جزء منها - وإخفاء الجزء الأصغر. وفي اللوحتين:
(١٠/٩) نشهد طولياً نصف البيضة، وفي كل لوحة
يظهر السندباد في شكل طفل صغير: (يلمس البيضة؟
يتركها خلفه/ يقف أمامها مشدوها). ويقتصر السيناريو
على اللوحتين (٨/١٠)، فتتحدثان عن البيضة بضمير
المذكر:

لوحة (٨) : «حقاً إنه أملس وصلب كالرخام».

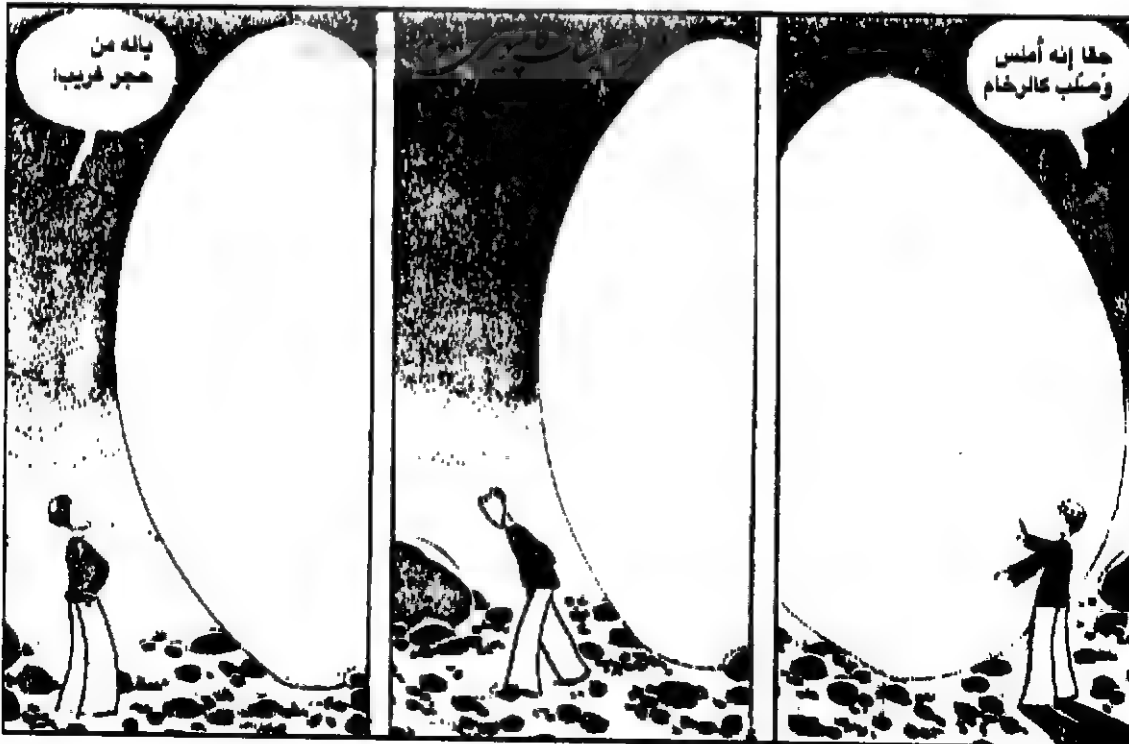
لوحة (١٠) : «ياله من حجر غريب».

لم يتفوه السندباد باسم البيضة، بل اعتبرها أعجوبة
(مساء/ غريبة). وسط حصي وأحجار توحى بوجوده وسط
خلاء. ويدل أن يتكلم السندباد، فهو يصدر بعض

لوحة رقم (١٠)

لوحة رقم (٩)

لوحة رقم (٨)

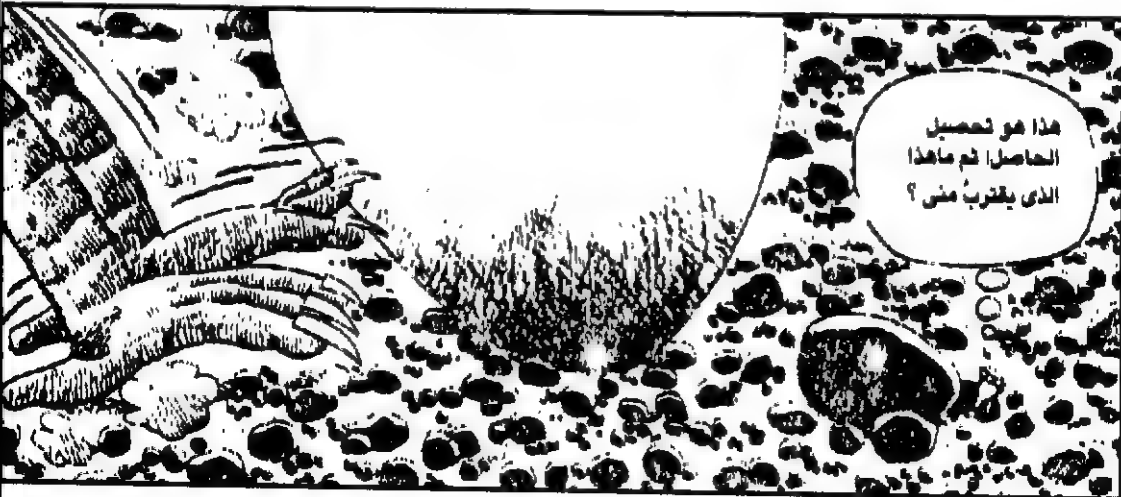


الأصوات المبهجة أى اللوحتين (١٢/١١): «بلف... بلف... بلف» التى يكتبها الرسام بطريقة مثيرة يتدخل فيها السيناريست بأحجام مختلفة، بحيث يضمها فى أوضاع عمودية متداخلة توحى بالحيرة والتعجب. كما تبدو علامة الاستفهام داخل بالون الحوار بشكل يستغنى فيه الإيقونى عن الكتابى، ويحوّله إلى تكرار - بلاغى - لفظى «بلف» سبع مرات» فى اللوحة (١١) «بلف: مرتين» فى اللوحة (١٢). من هنا، يسلط الإيقونى الأصواء كلها فى اللوحتين معا على السندباد فى شكل مكبر بالنسبة لحجمهما، إذ يبرز وجهه مستطيلا تكمل رأسه عمامة، فدائرية الرأس واستطالة الوجه والقميم

لوحة رقم (١١)



لوحة رقم (١٢)



وبرغم نشر الرسام لجناحي الطائر على عرض الصفحة، فإن شكله لا يوحى بالوصف الذى تقدمه الحكاية الخامسة للسندباد فى (ألف ليلة وليلة).

وإذا كانت حكاية (الليالى) تجعل البحارة يعتقدون على بيضة الرخ بتكسيرها وذبح فرخها، مما أثار مطاردة طائر الرخ لهم على ظهر القارب، ورميهم بحجر ضخيم، فإن رواية قصتى الشرط المصور عند المصرى والجزائرى تجعلان السندباد يواجه الرخ بوصفه منقذاً (من على القارب/ أو من فوق الجزيرة)، كما نجد رواية الجزائرى أقرب إلى واقع التخيل، بخلافاً لرواية المصرى التى تجعل الرخ منقذاً لقائد السفينة فى عرض البحر.

ونلاحظ تحقق القصصية عند عيدر محفوظ على مراحل فى:

- اختفاء السندباد خلف بيضة الرخ.
- التماعة فكرة الهروب نشبتا بأهداب الطير.
- انتظار سقوط الليل لإجهاز المشاريع.
- العزم على استعمال الرخ فى انتقاله من الجزيرة.

وتوسل عيدر محفوظ فى كل هذه المضامين بأشكال إيقونية تتوخى وحدة الفضاء المحيط بالسندباد فى كل اللوحات: (١٣/١٤/١٥/١٦) معتمداً على مقاسات أحجار تتفاوت فى احتلالها الفضاء، ضمن طبيعة قاحلة، يفسح فيها المكان للصورة على حساب الكتابة التى تتخلف وتتحسر فاسحة المجال إلى إلهاءات الصورة. ففى اللوحات الأربع نجد بالونات حوارية محدودة:

- لوحة (١٤ مكرر): «هذا طائر الرخ! وذلك الحجر هو بيضته إذن».

- لوحة (١٤): «على أن أطير من هذا المكان قبل أن يخرج إلى فرخه من بيضته ويتهمنى».

- لوحة (١٥): «سأنتظر مجئ الليل... وأطير».

- لوحة (١٦): «هاقد آن الأوان!».

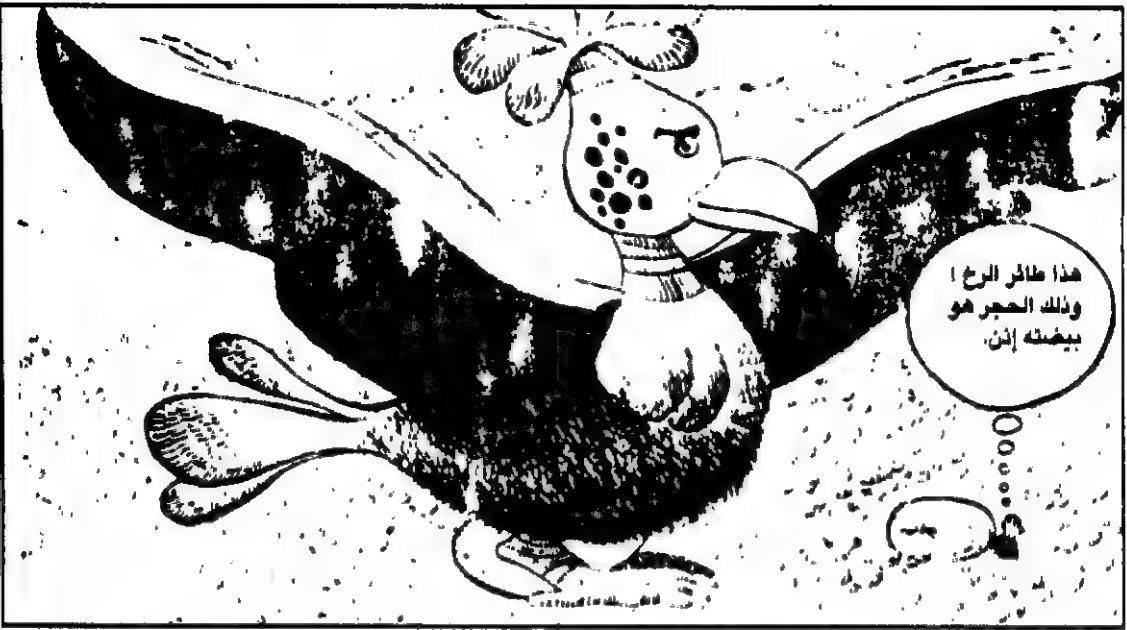
أما فى اللوحة (١٣)، فيعكس مفهوم تقديم بيضة طائر الرخ، فبدل أن تقدم طولياً يلجأ الرسام إلى تقديم عرضى لها، إذ لا يظهر منها سوى الجزء السفلى الذى يسود الرسام قاعدته بظلال سوداء، ويقترب منها طائر الرخ بأظلاف غريبة لحيوان غرافى على يسار اللوحة، بينما يشير بالون الحوار إلى اقتراب الخطر من السندباد، فى شكل خطاب يجمع ما بين التقرير والسؤال:

- «هذا هو تحصيل الحاصل! لم ماهذا الذى يقترب منى؟».

ولا يتوقف الكاتب - الرسام فى هذا النوع من الخطابات، لأن اهتمامه منصب على إعطاء اللوحات حياتها المتميزة، من خلال رسم دقائق المحيط، للإيهام بضيق السندباد بشكله الفولكلورى الذى يعنى الحذق والنباهة، أكثر مما يعنى القوة الجسمانية أو الهندام العادى، فهو ليس البحار - المعروف، كما تقدمه الأعمال السابقة، ولكنه مجرد تاجر - شاطر، وهذه هى الصورة التى يلقيها عيدر محفوظ فى روعنا، ويرسخها فى مشاهد الشرط المصور.

والمقارنة بين طائر الرخ فى اللوحة (٧) من قصة الشرط المصور المصرى واللوحة (١٤ مكرر) من القصة الجزائرية، تجعل من الأولى أكثر توفيقاً من الأخيرة التى تقدم هذا الطائر فى شكل ودع أقرب إلى الدواجن منه إلى الكواسر، قد لا يحمل السندباد المتخفى وراء بيضته على الخوف منه، خاصة أن الليلة (٥٤٤) من الحكاية الخامسة تصف بيضة الطائر فى خطابها السردى بأنها: «قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم...»، كما تصف الطائر الميشى، ضمن أجواء حكى (الليالى) بشكل مهول، يمتزج فيه الكونى بالسردى:

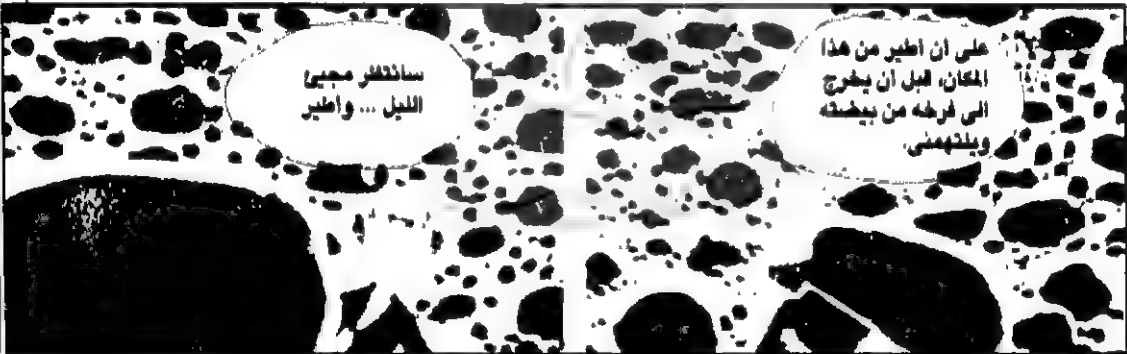
«وإذا بالشمس قد هابت عنا والنهار أظلم وصار فوقنا غمامة أظلم الجو منها فرفعنا رؤوسنا ننظر ما الذى حال بيننا وبين الشمس فرأينا أجنحة الرخ هى التى حجبت عنا ضوء الشمس، حتى أظلم الجو...».



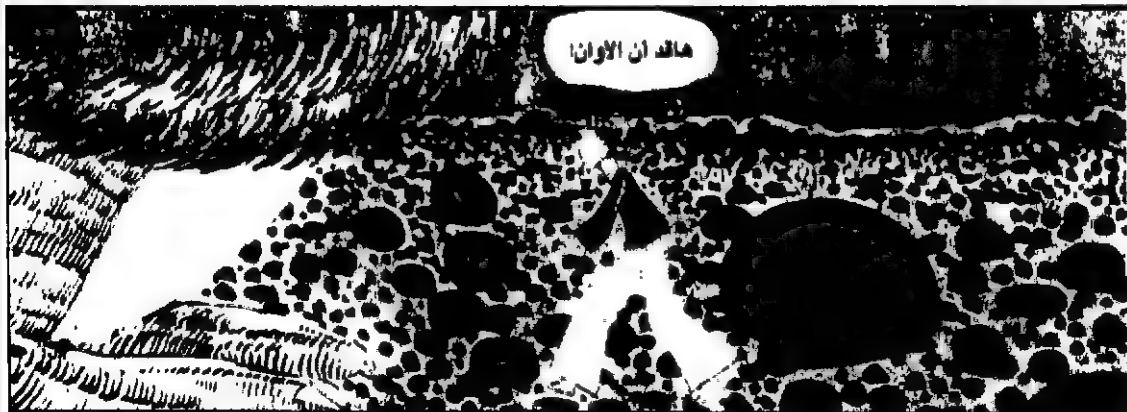
لوحة رقم (١٤) مكررا

لوحة رقم (١٥)

لوحة رقم (١٤)



لوحة رقم (١٦)



- لوحة (٢٠): واقفا بقامته الكاملة إبرازا لبطولته وتشديدا عليها.
- لوحة (٢١): منبهرا بملأ وجهه كامل اللوحة، كتقنية تجعل من الجزء كلا.
- لوحة (٢٢): منحيا على حجر الماس للفت الانتباه.
- لوحة (٢٥): إظهار كامل للقامة وهي على شفا السقوط على قفاها، افتقادا للتوازن.
- والملفت للانتباه هنا هو تركيز بالونات الحوار على استصدار أصوات التحسر:
- لوحة (٢٢): إيه.. إيه.. إيه.. ضياع الكلام وحضور الصوت المبهم.
- لوحة (٢٤): فر ررررر: تعبيرا عن افتقاد التوازن.
- لوحة (٢٥): آ.. آ.. آ.. آ.. آ.. آ.. إحساسا بالألم . ولا نحصل في ست لوحات متتالية على أكثر من بالوني حوار في اللوحتين (٢١/٢٠).

ويبدو هذا الميل إلى الاختصار وتهميش الكتابة باعتباره مبدأ عاماً خطه عيدر محفوظ في قصة الشريط لمصور من حيث هو جنس أدبي ينتمى إلى الفن التاسع، متوجها إلى جمهور مزدوجي اللغة من جهة الأصل، وإلى الجمهور المعرب، من جهة الترجمة.

وإذا كان السندباد قد خطط للاتصاق بأهداب الريح، فإن عيدر محفوظ يخصص بثلاث لوحات دون بالونات حوارية، وتبرز اللوحات مغارة ذات انحدار شديد، ففي اللوحة (١٧) نواجه ثنائية (السماء/ الأرض) وفي اللوحة (١٨) ثنائية (السماء/ الريح/ الأرض) أما اللوحة (١٩) فيعود الرسام إلى ثنائية (السماء/الأرض)، مع اختلافات بسيطة في ظلال المنحدر وتوسع حجم السحب وخفتها. فالمتلقى لن يعسر عليه تقييم تكرارية اللوحات بفروق قليلة متعمدة لتوليد عنصر الألفة. إلا أن اللوحات جميعها لا تكشف عن أى أثر للسندباد الذى منصادفه

لوحة رقم (١٩)

لوحة رقم (١٨)

لوحة رقم (١٧)



- لوحة (٢٠): «وا أسفى على تلك الجزيرة الجميلة الخضراء».

- لوحة (٢٣): «الماس... وما الماس إلا حجرا لا أقل ولا أكثر».

يتبين في الخطابين معا لبالونى الحوار السابقين توجيهها للقارئ - المشاهد إلى حالة نفسية تتضح في تفحص ملامح تعبيرية لمبنى وفم السندباد الذى لا يفرح للغنى ولا يترشح للخضرة فى عالم ملئ بالخوف والهلع، مما يمسكه الرسام على قسماط الوجه باللوحه التى تفرغ - فى بالونات الحوار - من الكلمات، المستبدلة بعلامات التعجب والاستفهام، بأحجام مختلفة.

وإذا كان عيذر محفوظ يخص الأحداث الكبرى بأكبر الأحجام، فإنه يفرد لوحة طائر الرخ بكل عرض الصفحة، ويتم الشئ نفسه فى رسم أفنى مغارة الماس، التى تظهر السندباد وجهها لوجه أمامها، فهو بين نابين وذيل، وبالبون حوارى واحد:

- لوحة (٢٦): «هاويلى جاءت ساعتى».

وحين يقترف السندباد فى اللوحتين (٢٨/٢٧) ليدانا بالاستسلام، فإن انحناءه فى اللوحة (٢٩) تدل على الانصياع للقدر، أما عندما يرفع رأسه فى اللوحتين (٣١/٣٠) فلكى يعبر رأسه عن وقع المفاجأة، التى

لوحة رقم (٢٢)

لوحة رقم (٢١)

لوحة رقم (٢٠)

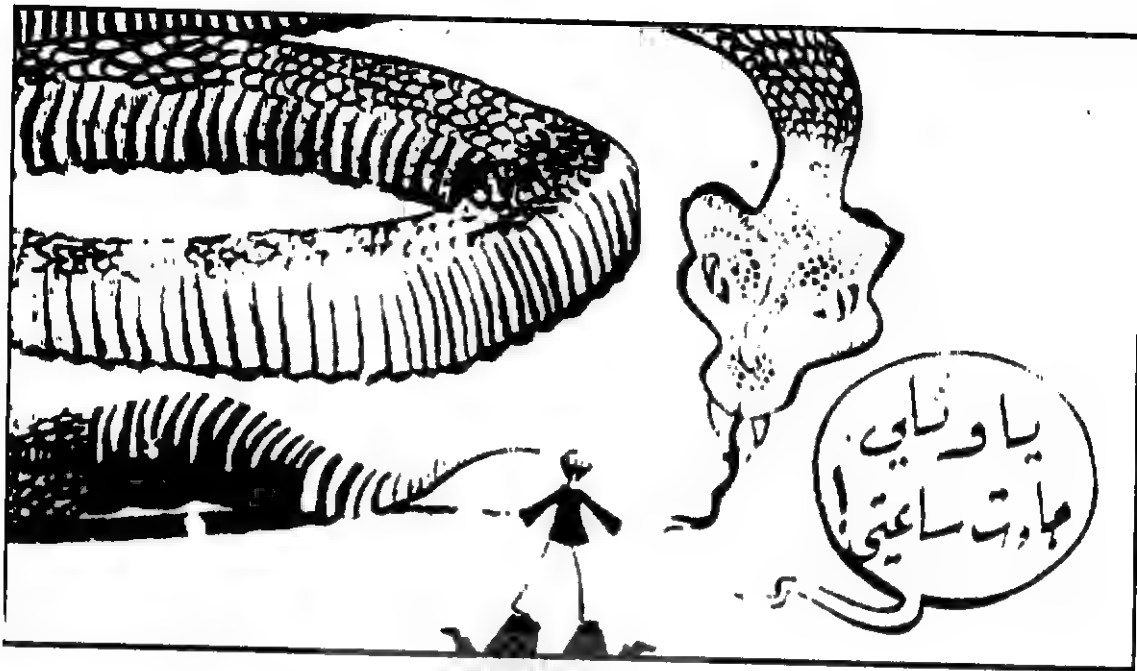


لوحة رقم (٢٥)

لوحة رقم (٢٤)

لوحة رقم (٢٣)





لوحة رقم (٢٦)

فياستعمال معطيات اللغة البصرية في (مغامرات السندباد البحري) يحدد الشريط المصور علاقته مع تقليد عريق من التواصل، عبر لوحات والونات حوارية، تنزع إلى استعمال الفضاء على أنه مسافة بصرية للتعبير عن حدودات الفن التاسع، الذي يمتلك طاقات تعبيرية تمكن زمن الشريط المصور من اختراق وسائل تعبير جديدة وتقليد سيميائي خاص بالتعابير البصرية.

وتكون القراءة الإيقونية قواعد تاريخية خاصة، تغذى كفاءة المنتج والمستهلك للصورة، اعتماداً على المعرفة الجمالية والجمعية، التي تجعل للشريط المصور بلاغته الخاصة، ووسيلة تواصل كتابية إيقونية، تعزز سلطة الكتابي كالملمص الجداري تماماً. إلا أنه يشهد في تلاحق لوحات هذا الفن وأشكال مشاهد تمثيلية لمقاطع مراحل متتابعة لهكي أو فعل تتخلله عناصر متشابهة، تقتحم الشريط المصور في هجانة سيميائية تلعب فيها الصورة الوظيفة المهيمنة. وبهذا يتحول الشريط المصور إلى (مغامرات السندباد البحري)، ويصير إمكاناً فنياً، حتى دون تعاليق بالونات الحوار الكتابية، إلا أنها لا يمكن أن تكون كذلك دون رسوم.

ينقض فيها الطائر على الأفعى في اللوحة (٣٢)، وينظر السندباد إلى المشهد غير مصدق وقع مفاجأة الإنقاذ غير المحتمل، لذلك يلجأ الرسام إلى وضع السندباد جالساً على ركبتيه وهو لا يحتل أكثر من عشر حجم اللوحة.

ونلاحظ هنا عدم انفلات الشريط المصور من الميثاق فهو لا يتوقف عن ملاحقة الأجناس القديمة مع العمل على دمجها في الأنواع الجديدة... فالشريط المصور في (مغامرات السندباد البحري) لم يدر محفوظ، ككل تخيل يقوم على الصراع الرمزي، هو صراع من نمط ميثي، ولا يمكن أن يوجد خارجه أو دونه. فالحكي الإيقوني يعد نتيجة لصراعات وتداخلات فنية بين مجموعة من خطابات مختلطة، يلعب فيها هذا الإيقوني دوراً بارزاً في بلورة تجربة فن الشريط المصور.

من ثم، يمكن للفن التاسع من هذا المنظور، وفي هذه التجربة بالذات، أن يندرج ضمن نظام غير منسجم ومعد، يصدر عن توفيق المغامرات بين شكلين تعبيريين يتطوران بطريقة مستقلة، باعتباره فناً يسمح باستعادة الحكي الموروث وتطويع تكيفه مع التخيل المعاصر.



لوحة رقم (٢٩)

فالموت أمر محتوم، وإداعى للخوف منه. إنما أخاف من كونى لا أستمتع تماماً بمباهج الحياة.

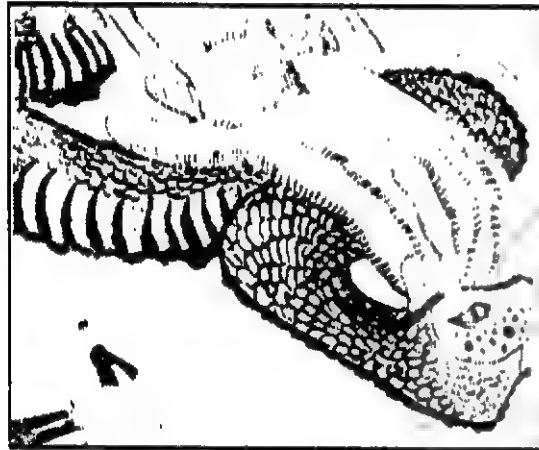


لوحة رقم (٢٨)

لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت...



لوحة رقم (٢٧)



لوحة رقم (٣٢)



لوحة رقم (٣١)



لوحة رقم (٣٠)

أما اللوحة الثالثة فيلجأ فيها السيناريست إلى اقتباس من رباعيات الخيام:

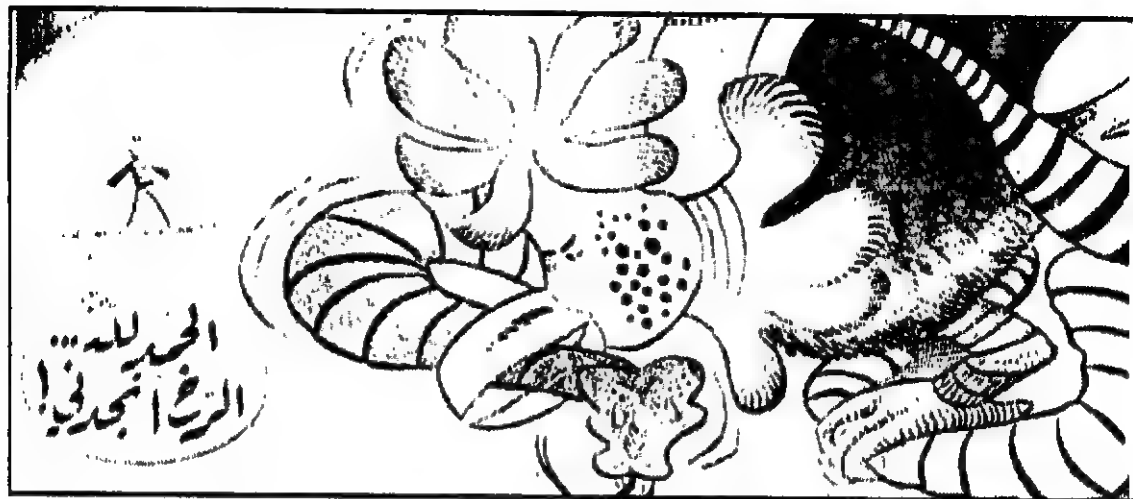
- لوحة (٢٨): «فالموت أمر محتوم. ولا داعى للخوف منه. وإنما أخاف من كونى لم أستمتع بمباهج الحياة». فالموت ليس حكايًا فقط ولكنه شعري كذلك.

وتقدم اللوحة (٣٣) مشهد هجوم طائر الرخ على الأفعى، فى الحين الذى يظهر فيه السندباد فى أقصى الصورة غير مصدق لمشهد منقذ لا يدرك دهشة منقذه، لانخراطه فى الحركة اليومية واصطياد الجثث الخرافية فى

لقد كانت بالونات الحوار لإداعا قديما يصاحب رسوم القرون الوسطى التى اقتبسها الكاريكاتور السياسى، مع أن هذه البالونات الحوارية استعملها رسامو القرن التاسع عشر. وتضمننا قراءة خطاب بالونات الحوار فى العمل الجزائرى أمام نوعين من الكتابات، الأول وجودى فى لوحتين والثانى شعري فى لوحات (٢٧/٢٨/٢٩):

- لوحة (٢٧): «لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت».

- لوحة (٢٩): «لم أفكر قبل اليوم قط فى أننى قد أموت شر موتة».

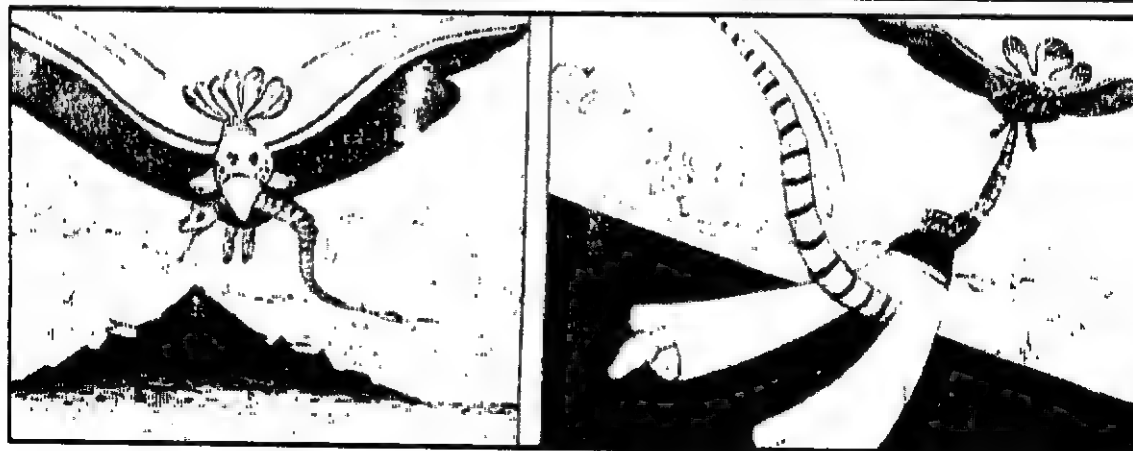


لوحة رقم (٣٣)

لوحة رقم (٣٦)

لوحة رقم (٣٥)

لوحة رقم (٣٤)



لوحة رقم (٣٨)

لوحة رقم (٣٧)

- لوحة (٣٥): «سأجرب حظى خير من البقاء هنا».

- لوحة (٣٦): «هب».

وتتكمال البالونات الحوارية: (العزم/ الإقدام/ الحركة)، على حين لا نحتاج فى اللوحتين: (٣٨/٣٧) إلى أى حوارية كتابية؛ لأن الوظيفة الإيقونية حاضرة فى بلاغتها الفنية، بل تجعل من الكتابة فرعا مكملا لا جوهرها فى الجنس الأدبى الجديد؛ بحيث لا تدع للأهجدية حيز التعليق ولا هامش تنميط المشى والخارق فى الشريط المصور، الذى يزعم لنفسه إمكان استقلاله واستغناؤه عن باقى العناصر التقليدية.

من ثم، يقوم الشريط المصور فى (مغامرات السندباد البحرى) على إيقونية تختزل الزمان والمكان فى فضاء الصفحة البيضاء، وتتحول بهما إلى حركات وأوضاع سينوجرافية، تكاد تنزع من السينمائى والصور المتحركة مبدأ عمليهما. ويمكن أن نؤكد من هنا اعتماد الشريط المصور على مجموعة من المقاطع الوظيفية، التى تمثل لوحات إيقونية تنتشر على جزء من فضاء الصفحة، المتروسة إلى غاياتها بتقنية تحصيلية ذات خانات سينوجرافية، يفترض أنها ثلاثية الأبعاد فى (مغامرة السندباد البحرى) لاعتناؤه بمرحلة زمنية معينة هى:

١- فضاء زمن حكاية (ألف ليلة وليلة).

٢- الوحدة السردية ذات الرسوم متعددة الأبعاد.

٣- قوالب الخطابات فى بالونات الحوار.

ومع ذلك، فقد نتعامل مع صور (مغامرات السندباد البحرى) قبل الكتابة، بالقدر نفسه الذى يتوجه فيه إدراك الكاتب والقارئ المتحصيلين إلى العالم المرئى قبل تسميته. ويمكن القول بأن ثلاثة معالم ساهمت فى إنتاج هذا العمل، هى:

١- مقاطع اللوحات المتلاحقة فى تقنياتها وتمفصل حكيها.

مفارقة الماس والأفاعى. وتبرز اللوحة كيف يقبض الرخ بين فكى منقاره الضخم على الأفمى، ويعزز رسام الصورة هدفه السردى ببالون حوارى يقع تحت أقدام السندباد، الذى يقول فى اللوحة (٣٣): «الحمد لله... الرخ أنقذنى!»، وقد كتبها الرسام بخط غليظ وبارز. وتكاد اللوحة هنا تسقط ضحية مراتبية بين النصى والإيقونى. ففى الحين الذى تعطى فيه ثقافة النخبة للكلمة المطبوعة الامتياز الكامل والفائق على حساب الصورة المطبوعة، التى تنزل مراتبيتها إلى مجرد أداة تعليمية وبدياجوجية خاصة بالصغار، واختلاف الأدوار الاجتماعية بين الكبار والصغار، نجد عودة الصورة إلى الدرجة الأولى فى الفن التاسع.

فبعد أن ملأت اللوحة (٣٣) فضاء الصفحة العرضى، يعود مبدع اللوحات إلى توزيع المساحة نفسها بين ثلاث لوحات: (٣٦/٣٥/٣٤)، ليظهر فيها السندباد أمام ذيل الأفمى الذى أخذ يرتفع إلى السماء؛ لوحة (٣٤)، ويسارع السندباد لاحقا به - لأن طائر الرخ كان قد رفع رأس الأفمى فتبعته جثتها - فى حركة جرى واضحة: لوحة (٣٥) قفز فوقه وثبت به على أمل أن يحمل معه إلى حيث النجاة: لوحة (٣٦)، وفضاء اللوحات الثلاث السابقة نفسه يتوزع إلى لوحتين: (٣٨/٣٧) ليظهر فيهما السندباد أكبر حجما فوق ذيل الأفمى محمولا إلى المجهول، ممثدا تحت الرخ: لوحة (٣٧). أما لوحة (٣٨) فلا يظهر فيها سوى الرخ والأفمى وهما على أهبة النزول من السماء نحو جزيرة الرخ.

وإذا كانت اللوحة (٣٣)، على كبر حجمها، قد حظيت ببالون حوارى واحد، فقد خصت ثلاث لوحات تحتل حجم سابقتهما نفسه بثلاثة حوارات بالونية:

- لوحة (٣٤): «سأأخذه وأجد نفسى مرة أخرى وحيدا فى هذا الجحيم».

٢- الحضور الدائم لشخصية السندباد طوال استمرار اللوحات.

٢- تهميش البالونات الحوارية، والاقتصار على وظيفتها التلميحية.

النموذج الثالث: السندباد في مدفن الفيلة؛

نقول مذكرات الرحالة الإيرلندى:

«إن السبب وراء فضولى بوجود فى الرحلة السابعة للسندباد البحرى. ففى إحدى روايات الرحلة السابعة يتحدث السندباد عن كيفية وقوعه أسيراً فى يد القراصنة وبيعه كرقيق، ويبدو أن ذاك وقع فى سيريلانكا، وهناك أرغمه سيده الجديد على أن يصبح صيادا للفيلة وكانت المهمة التى أنيطت به أن يتوغل فى داخل الغابة وأن يختبئ فى قمة إحدى الأشجار وأن ينتظر إلى أن يمر قطيع من الفيلة. وفى كل يوم كان السندباد يقتل أحد الفيلة. وبأخذ الأنياب العاجية لسيده.

واستمر ذلك العمل فترة حتى حدث فى أحد الأيام ولرعب السندباد أن قطع الفيلة أحاط بالشجرة التى يمتطيها وأسقطوها حتى وصلوا إليه. وإذا ظن السندباد أنه وقع فى فخ الحيوانات الشائرة، ولكن أصابته الدهشة حينما رفعه الفيل قائد القطيع بلطف بخرطومه، وسار به فى الغابة إلى مكان تنتشر فيه عظام العديد من الفيلة المتوفاة.

وكان هذا هو المكان الذى تأوى إليه الفيلة حينما تشعر بذنو أجلها. وكان الهدف من وراء ما حدث أن الفيلة أرادت أن يعرف السندباد المكان الذى يستطيع منه الحصول على العاج دون قتل الفيلة. وعندما عاد

السندباد إلى سيده أطلعته على ذلك المكان، وكانت الهدية التى حصل عليها حصوله على حريته وإطلاق سراحه من العبودية» (١٨٢/١٨١).

وبأتى تعليق الرحلة - المذكرات من خلال إبداء ملاحظة نصية وتوضيح المعاناة:

«وقد تكون مغامرة السندباد السابعة مع الفيلة فى سيريلانكا إضافة أجيرة إلى (ألف ليلة وليلة)، مع أن قصة فيل سرنديب ورد ذكرها فى المغامرة الرابعة عندما قيل إن الملك الأعظم لسرنديب كان يمتطى فيلا ضخماً... فى أثناء احتفاله.

وتنتشر قصة مدفن الفيلة فى طول البلاد وعرضها، وورد ذكرها فى مناطق كثيرة وكتب عنها بلغات عديدة إلى جانب اللغة العربية. فهل كان لهذه القصة قدر من الحقيقة على الأقل فيما يختص بسرنديب؟ وبوجود صحار فى سيريلانكا أتاحت الفرصة لتوجيه ذلك السؤال لهؤلاء الأفراد الذين يعرفون ما حدث للفيلة المتوفاة بين القطعان الحية فى سيريلانكا.

وكان أقرب الناس لمعرفة ما حدث هم الأحياء الذين يعملون فى الغابة ويطلق عليهم لفظ الفدى (veddah) (١٨٢).

نحن الآن أمام مستويين من الخطاب:

- الأول: ويقدم مختصر حكاية الفيل والسندباد؛ أى قصة الحكاية.

- الثانى: ويعمل على التعليق والشرح الإثنى والأنثروبولوجى للمعرفة.

تضيف إلى متعة الحكى لذة جديدة، بقدر ما تنزع عن هذه المتعة وتحولها إلى فأر مختبر يموت خلال التجربة ولا يعمر غيرها أكثر من فترة التحقق من سجل حياتها.

فبرغم النوايا الحسنة التي تقود أصحابها إلى التجريب المعرفى الاختبارى، إلا أنها لا تقود بالضرورة إلى أكثر من تحويل قدسية المجهول وأحواله إلى ألفة التداول وبذلك تنزع عن النص غرابته الحكائية، وربما تمتعت كذلك، فى قصة السندباد المعاصر أو (معاصره السندباد) فى بلاد الفيلة، وتسجيل نقلة قد لا تكون نوعية، إلى تسويق لسندبادية فى غير بلاد هارون الرشيد التي كانت فى حاجة إلى متع الحكى، بعد تحقيق لذ السلطة.

لن نقول بأن العالم سيصاب بالخيبة أو الدوار من جراء قراءة توثيق تيم سفرن، ولكنه قد يعجب من معاصره قلد السندباد فى كل شئ، إلا فى صناعة الحكى وتسويق متعته عبر الأرجاء واللغات والآداب.

النموذج الرابع: السندباد والجزيرة العائمة :

ونجد هنا على خلاف عادة الرحالة فى الترتيب أن يقدم التعليق قبل مختصر الحكاية:

«وقد تبينت كيف أن الحيتان هى المسيطر على كثير من قصص البحار. ففي القرن الخامس قبل إن سان برندن قد استقر فوق ظهر حوت وهو يعتقد مع بحارته أنه جزيرة وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحرى فقد مر بنفس المغامرة. بل إن حوت السندباد كان يحمل على ظهره قطعاً من الحجر والتراب وكان هناك أيضاً أشجار نامية ومجرى ماء عذب استخدمه البحارة فى غسل ملابسهم (١٤٨).

من هنا ، يتحول الميثى فى الخطاب الحكائى إلى خطاب آخر يستعيد عادات ذات فضاء محدد: فى سيريلانكا/ سرنديب، على اعتبار أن الرحلتين: (الرابعة/السابعة) قام بهما السندباد فى فضاء يجعله المستكشف - الرحالة الإيرلندى فضاء معرفة ، بدل فضاء الأسطورة المجهولة - جغرافيا ومناخيا - وتحول كل ذاك إلى قدرة أنثروبولوجية معاصرة.

ويتدخل العامل الإيكولوجى بدوره فى تحديد العبارة التي تقدمها الفيلة بدلالة السندباد على مداخلها. وإذا كان منقلد السندباد الدائم هو عبارة عن سمك ضخيم بحجم الجزيرة، وطائر ميثى، تحجب أجنته أشعة الشمس، وفيل بحس إنسانى مرهف، فإن الحس الحكائى الذى يعود إليه الرحالة يتمثل فى خطابين: (استعدادى/توضيحى) يشير فيه إلى أعمال الإيكولوجيين، عبر توثيق لغات عدة... يلمح إليها بشكل عام، ويعود ليحقق فيها من خلال الرحلة - الاستكشافية، مما يعطى للعمل الطابع التحقيقى فى مجال يجد معقد إنشائها وسوسيوولوجيا، لكنه يسعى إلى استبدال خرافية الحكائى بميثية التمثلى المعاصر.

فالمقارنة بين النص الحكائى والنص التوثيقى قد يكون لها أهمية معرفية وتراثية محددة، فى مواجهة واضحة بين التخيلى والواقعى، خاصة إذا تعلق الأمر بالبعد المعرفى والزمنى الفاصلين بين فترة السندباد وفترة الرحلة الاستكشافية لتيم سفرن، التي تأتى بعد ما ينيف على الألف سنة على زمن السندباد والحكايات. لذلك فإن المعلومات الجديدة قد لا تكون منطبقة بالضبط على بلد آسيوى بعينه فيما يخص قصة السندباد مع الفيلة.

وتكمن الإشكالية الأساسية هنا فى قدرة الرحلة الاستكشافية على انتزاع متعة الحكاية الأصلية أو قصة - الحكاية، وهذا مالم يحصل بالطبع، إذ إن الرحلة لو كانت بالفعل كشفت عن خط سير جغرافى فهى لا

أما مختصر الحكاية فيجزءه كالتالي:

وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام
المباح...»

ورغم أننا اقتصرنا على صلب الحكاية واستبعدنا مقدماتها، فإن هدفنا يظل هو معارضة الأصل بالفرع: (التلخيص/ الأقصوصة/ القصة) عند: (تيم سفرن/ صنع الله إبراهيم/ عيدر محفوظ).

فالرحالة الإيرلندي الذي يعتبر بطلا غربيا معاصرا، قد استقر بدوره فوق ظهر حوت القرن الخامس، معتقدا أنه فوق جزيرة. وأهم قالب يمكن التشديد عليه في تعليقه كان كالتالي: «وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحري»، أي أن الواقعة مسبوقة إليها في المتخيل الغربي برغم الإضافات التي تفوق بها حكي البطل العربي.

فهل كانت للسندباد البحري قوات أخرى للاستلهام غير رحلاته البعيدة؟

نعتقد أنه لا حدود للخيال الإنساني ولا حدود للمغامرات في فضاء مكون بقوانين الصدفة وطبيعة ما فوق الطبيعة، وهو ما يجعل من السندباد بطلا لا تنتزع بطولته بمجرد استعادة رحلاته وحكيه، برغم ما تقدمه تيم سفرن ومن بعده من توضيحات تعتبر كشفا لغمة الأمة.

ويجد رسام الشريط المصور ضالته في رسم الجزيرة العائمة بما تمثله من موضوع استهواء، لذلك يعمد الجزائري عيدر محفوظ إلى تقديم شخصية نخالها لأول وهلة سندبادنا البحري، إلا أننا نكتشف فيها البحار الذي أوقد النار على ظهر الحوت - الجزيرة العائمة - وتسبب في كارثة غوص الحوت تحت الماء.

ونعشر في اللوحات: (٤١/٤٠/٣٩) على تقديم البحار مقرصا يشعل النار: لوحة (٣٩)، وواقفا وقد تجاوزت النار قامته: لوحة (٤٠)، ثم محاولا الابتعاد عنها: لوحة (٤١)، وهذه الأخيرة يختفى فيها النخل

... وعندما غاص الحوت في الماء اندفع البحارة زملاء السندباد نحو سفينتهم بينما أنقذ السندباد نفسه وارتقى في حوض خشبي ضخم للغسيل، وأخذ يجذف بيديه ورجليه والأسماك تناوش رجله إلى أن وصل إلى بر الأمان، إلى الحقيقة: (١٤٨).

وإذا عدنا إلى الليلة (٢٥٦) من (ألف ليلة وليلة)، قصد مقارنة الأصل بالمختصر الذي يورده تيم سفرن، فإننا نجد الفارق الهائل بين النصين يستحق أكثر من وقفة تأملية، وشتان بين الأصول والفروع، ونعتمد هنا لبسات النص الأصلي لليلة، حتى نضع القارئ في الصورة الانزياحية لباقي التماهيات بهذا الأصل. نقول (ألف ليلة وليلة):

«...نزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين أوقدوا فيها النار واختلقت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يشفرج، وكنت أنا من بين المشفرجين في جوانب الجزيرة وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها، وصاح بأعلا صوته يا ركاب السلامة أسرعوا واطلعموا إلى المركب وبادروا إلى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ماضى جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك.



لوحة رقم (٤١)

لوحة رقم (٤٠)

لوحة رقم (٣٩)

وتنحصر بالونات الحوار من كل هذه اللوحات المذكورة - سابقا - لتفصح المجال الكتابي إلى تلميحات وقوالب شعرية جاهزة، في شكل تعليق على اللوحات:

- لوحة (٣٩): «حذار من دخان القلوب الجريحة».

- لوحة (٤٠): «فجروح القلوب تفتح باستمرار».

- لوحة (٤١): «فابتعد ما استطعت عن تعدي القلوب».

- لوحة (٤٢): «لأن زفرة قلب واحد تغلب الدنيا رأسا على عقب...».

ففي اللوحة الأخيرة يتم الإحالة على سعدى جولستان، في ابتعاد واضح لحكاية الشرط المصور عن الأصل، باقتفاء أثر متخيل إنساني يفيض بقوة إيحائية، بتبعد عن محاكاة الأصل أو تحقيقه.

ويعود عيدر محفوظ في اللوحة (٤٣) ليزكرنا بمصير الجزيرة العائمة، التي تشهد آخر ارتفاعاتها بنخيل متكاثف - غابة - كما لو كان يستعد لانتحار جماعي، وقد أحاطت به الأمواج من كل حذب وصوب، في تطويق شامل، إلهانا بالهزيمة أمام طبيعة هالكة.

على خلاف سابقتيها، وكانتا ترمزان إلى نوع من الحياة فوق الجزيرة العائمة، يتكثف هذا الرمز - النخيل - دفعة واحدة في اللوحة (٤٢) ليسرر مكشفا ومائلا متعاضدا في وجه الكارثة، وتحت أجنحة النوارس التي حلفت جزعا نحو الأعلى. لقد انتفض الحوت رافعا رأسه إلى الأعلى متخلصا من تسلط الغرهاء على ظهره، في حين تبعد السفينة في أقصى اليمين، بقائدها الذي فقد الأمل في جمع كل بحارته، هذه الرواية المشتركة بين استعادتين للأصل.

وفي اللوحات الممثلة للمشهد، يوفق الرسام في وضعنا أمام عالم الموت والحياة، دون أن يضطر إلى استعمال بالونات الحوار، التي تتحول إلى مجرد تعاليق رومانسية (لدخان القلوب)، (جرح القلوب)، (تعدي القلوب)، (زفرة القلب)، كما لو كان الشاعر هو الذي يخط الكتابة بدل السنايست. وبالفعل فإن اللوحة (٤٢) تبرز هذا الانطباع باقتباس بيت شعري للشاعر سعدى جولستان من ديوانه (بستان الورد). وبذلك تتحول مأساوية الموقف إلى رومانسية يخوضها قلب كسير أو فعل تنظيري للتطهير الأرسطي.

لأن زهرة قلب واحد تقلب الدنيا رأسا على عقب ...



لوحة رقم (٤٢)

لوحة رقم (٤٣)



تبتلع داخلها السندباد البحري في اللوحات،
(٤٦/٤٥/٤٤)، إذ يظهر فيها - على التوالي - سندباد
يتشبث بخشب؛ لوحة (٤٤)، وتحت الماء؛ لوحة (٤٥)
ومرتفعاً فوق الماء منقلبا على ظهره؛ لوحة (٤٦).

ويركز رسام الشريط المصور على الارتفاع والانخفاض
والهوة، وهو مفهوم ثلاثي للوحة (٤٣) التي تختلف عن
سابقتهما - برغم مقاسيهما الكبير - في إظهار ذبل
الحوت، وكانت سابقتهما قد شددت على الرأس الذي
يغوص في اللوحة - تحت البحر - فاتحاً هوة عميقة



لوحة رقم (٤٦)



لوحة رقم (٤٥)



لوحة رقم (٤٤)

لوحة رقم (٤٧)



الفاجعة، التي يشهد عليها الجزء الأعلى من جسد السندباد البحري، وقد استقر فوق قطعة خشب، فهو موزع ما بين السماء والبحر، يصيح على السفينة المغادرة: «لا تتركوني. إني مازلت حيا!..».

لكنها استغاثة ابتلعها بحر الفزع، لأن قدر السندباد - بين يدي الرسام في الشريط المصور، فهو وحده الذي قرر مصيره، وحكم عليه بغوص لجة القارئ المتخيل.

من ثم، نستعيد السندباد الذي غيبه الرسام لمدة طويلة، قبل أن يعود بملامحه الثابتة، التي لم تتغير في كل لوحات الشريط. كما نلاحظ في هذه اللوحات غياب بالونات الحوار والاقتصار على الحركة. أما حين يرغب الرسام في استعادة بالونات الحوار في اللوحة (٤٧)، فإنه يقتصر على مصاحبة حركة يد السندباد البحري الممتدة نحو السفينة في أقصى اليمين، بعيدا عن فضاء

النموذج الخامس: السندباد الزوج المفلوج:

يقدم الرحالة قرينه التاريخي في المغامرة الاستكشافية من خلال مشهدي السعادة والشقاء:

«ففي إحدى رحلات السندباد وجد نفسه في بلد يحبه جدا وكان الحاكم يرجو أن يبقى السندباد لديه، ولذا فإنه أجرى الترتيبات لزواج السندباد من إحدى النساء الوطنيات من أسرة عريقة. وعاش السندباد حياة هانئة ثرية مع زوجته حتى مرضت وماتت. وأصابه الذعر عندما عرف أنه سيدفن حيا معها. وكانت التقاليد تقرر أن الزوج الذي تموت زوجته يدلى بحبل في كهف مقبرة مع جثمان الزوجة المتوفاة ومعه قدر ضئيل من الطعام والماء. ثم يغلق أهل الزوجة مدخل الكهف ويترك الرجل حتى ينتهي. وعندما رفض السندباد أن يفك الحبل من حبله فإنهم تركوا الحبل معه وانصروفوا.

وعاش السندباد وهو محاط بجثث الموتى وأحس برهبة الأسلوب الذي ينص على قتل الرجال الأراذل وراح ضحيته رجال تدلوا في نفس الكهف، واستولى السندباد على طعامهم. وحدث أن وجد السندباد حيوانا ضخما متوحشا ينطلق في الكهف، فتبعه من خلال ممر ضيق إلى أن وجد نفسه على شاطئ الجزيرة. ولحسن حظه وجد سفينة عربية تجارية تمخر عباب المحيط. واستطاع لفت نظر من فيها، وهكذا تم إنقاذه لكي يتمم مغامرته».

من ثم يحدد الرحالة فضاء المغامرة في مجال المعاناة:

«وعندما أبحرت صهار من شتلات في ١٣ ديسمبر كان يفصلنا عن الهند ١٧٠ ميلا

من بحر لاروي وهو الاسم العربي في المصور الوسطى الذي كان يطلق على بحر العرب» (١٤٤).

هذه الرحلة التي تلخص السفرة الرابعة والليثين (٥٤٢/٥٤١)، يقدمها تيم سفرن الإيرلندي عن نسخة جالان، وهي تتوخى الإيجاز والقصدية الضيقة، التي يمكنه في حدودها تعيين المكان الذي تردد عليه السندباد البحري، إلا أنه من خلال التعليق لم يفرز أكثر من تأويل بسيط لترجمة الاسم العربي لبحر لاروي في المصور الوسطى، وهو ما لا يقدم الحكاية في الرحلة، أو ينزع شيئا منها، وكان من المفروض أن يمنح التعليق غير هذا من الأبعاد الجديدة لليثين، رغم اختزاليهما القصوى في عمل الإيرلندي. إلا أن المقارنة بين النصين (الأصلي للحكاية/ والفهرس لرحلة) قد وسمت الفهرس بالمسخ، كما يعتبر الأصلى مولدا لوظيفة لغوية تعتمد بلاغة تكرار، لا تكشف فقط عن سندباد بحري تلاحقه الفواجع، بل تضعنا أمام مبدأ الحكى الآخر: (أقتل أو تقتل).

لقد كان سندباد الأصل نموذجا للحفاظ على الحياة بكل الوسائل، وهو ما تشدد عليه (ألف ليلة وليلة):

«وأقيمت في تلك المغارة مدة من الزمان وأن كل من دفنوه أقتل من دفن معه بالحياة، وأخذ أكله وشربه أنقوت به...».

النموذج السادس: السندباد في جزيرة أكلة اللحوم:

ويلجأ ملخص الرحلة الإيرلندي - خلافا للنماذج السابقة - إلى (التعليق/ التلخيص/ التأويل):

«إن مؤلف مغامرات السندباد البحري طبق لقب مهراجا على أى حاكم غنى قوى في الممالك البعيدة. ولكن الطريق البحري إلى مملكة المهراجا الأعظم كان محفوفًا بالمخاطر.

الصينيون يدفعون مبالغ طائلة في سبيل الحصول على كافور فانسور عندما كان العرب يجلبونه معهم إلى كانتون، وإن الحصول على هذه الشحنة الثمينة كان يستأهل المخاطرة والوقوع في أيدي أكلة لحوم البشر (٣٤٥).

أما النص الحكائي في مذكرات الرحالة فيتأخر على التعليق:

«وفي الرحلة الرابعة تحطمت السفينة التي كانت نقل السندباد ورفاقه على شاطئ جزيرة غريبة. وتقول القصة إن الأهالي قادوا الناجين من الغرق إلى قريتهم حيث قدموا للرجال المنهكين طعاماً أضيف إليه بعض الأعشاب، والتهم الرجال الطعام بشراهة، وكان السندباد غير مطمئن، وبالرغم من إحساسه بالجوع لم يتناول من الطعام شيئاً. وشاهد رفاقه وهم يأكلون أنهم فقدوا شعورهم، وبدأت عيونهم تدور بينما هم يترنحون وكأنهم مخدرون.

واستمر تقديم الطعام لهم وهم يلتهمون بشراهة. وفي الأيام التالية استمر تقديم الطعام بكميات هائلة، وبدأ هؤلاء الزوار الذين لا يداخلهم الشك يزداد وزنهم واستمر السندباد رافضاً طعام الأهالي، إذ إنه لاحظ وجود مواد مخدرة به.

وبينما كان السندباد يقوم في أحد الأيام باستكشاف القرية، صادف رئيس الجزيرة ورجاله يلتهمون أحد الأشخاص، وتحقق أن الأهالي يقدمون الطعام لرفاقه حتى تصبح أجسادهم سمينة تصلح لإقامة حفل لأكل لحومهم.

فإذا كان الإبحار من خليج البنغال فإن البحارة العرب كانوا يخشون المنطقة الساكنة عند جزر أندامان. كما كتب العرب. كانوا سلالة بشعة مشاكسة من أكلة لحوم البشر، ذوى شعر مجعد يقبضون على البحارة ويمزقونهم إربا وهم أحياء ويلتهمونهم. كذلك كان أكلة لحوم بشر آخرون على شاطئ سومطرة، يبدو أنه جاء ذكرهم في مغامرات السندباد البحري (٣٤٤).

ولا يفوت الرحالة التشديد على ما يطلق عليه بسداجة (التطابق):

«إن التطابق المحتمل لقصة السندباد البحري عن أكلة لحوم البشر مع وصفاتهم أكلة لحوم البشر في سومطرة يشير إلى حقيقة واضحة هي أن الأهالي في قصة السندباد كانوا يستخدمون مخدراً في الطعام الذي يقدم للضحايا، وفي شمال سومطرة كان النبات المقدس هو الحنثيش يضاف إلى الطعام ليعطيه نكهة ومذاقاً مقبولاً، وربما كانت هذه هي الفكرة عن الضحايا المخدرين لأكلة لحوم البشر فيما وصل إلى الفلوكلور العربي، وقد اختلطت هذه الفكرة مع التقارير عن أكلة لحوم البشر في سومطرة، إما لأن أهالي الباناك من الشمال، أو ربما كانوا من القبائل الحارة الشرسة في الجزر الممتدة على طول الشاطئ الغربي.

وتعتمد هذه الجزر مباشرة في الطريق الذي تسلكه السفن العربية التي تقصد ميناء فانسور، والذي عرف بعد ذلك باسم باروس، حيث كان العرب يشترون الكافور العالي الجودة والذي اشتهرت به المنطقة. وكان

- تعدد الإحالات على الأصل وتعزيز موقعه في المتخيل المعاصر.

- تقليص الفواصل الزمنية ما بين القديم الأسطوري والحديث الميثي.

- التعامل مع النص الحكائي باعتباره نصا مفتوحا قابلاً للتأويل والتمثيل الأنثروبولوجي.

- سيطرة المقارنات النصية والأجناسية على مقارنة حكاية (الليالي).

- تحويل الشغوى إلى مدونة للاستشعار التاريخ - جغرافي.

- لفت الانتباه إلى مشاريع التجسيد لرحلات الرواد شرقا وغربا.

- تجريب القدرات البشرية والبيئية والمختبرية والتوليفية في الرحلة - الحكاية.

النموذج السابع: السندباد والمعجزة - الحيوان:

ونعشر في هذا النموذج على (التعليق/ الحكاية/ التعليق) الذي يجعل من الرحلة محققا لرحلته فالتعليق الأول:

«وقد أمدتنا سومة كذا كذلك بتفسير لمغامرة أخرى من مغامرات السندباد البحري نفسه في أرض تغطيها غابة غنية تبحث على البهجة بما تحسويه من أشجار الفسواك والزهور» (٢٤٩).

أما التعليق الثاني والآخر:

«وقد يكون عجوز البحر هذا هو من وجهة عربية قديمة أحد أفراد القردة العليا الأوراج أوتان لأن هذه العادات تشفق تماما مع الأوصاف التي أطلقت على عجوز البحر، ومظهره كشخص عجوز حكيم، والجلد

وإذا كان الوقت قد انقضى وهم مخدرون فإن السندباد هرب من القرية وسر على رفقاءه فوجدهم راكعين على أيديهم وأرجلهم في الحقول، يأكلون الحشائش كأنهم ماشية سمينية تحت مراقبة الرعاة» (٢٤٦).

ودون إقبال للمعرض بالنصوص الأصلية لحكاية السندباد في جزيرة أكلة اللحوم البشرية، نفترض أن القارئ يعرف تفاصيلها في الليالي نظرا لشهرتها. لذلك نقتصر على اختزال ملاحظتنا في العناصر التالية:

- انحصار دور قصة الشرط المصري والجزائري وابتعادهما عن هذا الموضوع.

- اختزالية النص الحكائي للرحلة واقتصاره على الحدود الدنيا القابلة للتأويل.

- تفوق التعليق والتفسير والتحقيق على باقي العناصر المعرفية الأخرى.

- مقابلة معلومات الجغرافيين العرب والأوروبيين ومواجهتها بالحكي في (الليالي).

- جعل أكلة لحوم البشر موضوعا أساسيا لكل النقاش في مذكرات الرحلة.

- تغليب المرحلة الإثنية - لسومة - وتأكيده استمرار عاداتها عبر القرون.

- تقديم أجوبة عن مخدر وكافور الجزيرة، اعتمادا على التاريخ التجاري بين المشرقين.

- تفوق الرحلة - الاستكشافية على رحلة السندباد، بإخراج المجهول إلى معلوم التاريخ.

- تماهى البطولات لسندبادات: (الرحلة/ قصة الشرط/ الحكاية).

- غياب عنصر الصورة واللوحة التي تقدم السندباد في الجزيرة المتوحشة.

الأسود الخشن الذى يغطى ساقيه وطعامه الذى يجمعه من أشجار الغابة.

وقد روى البحارة العرب الكثير عن أحوال حيوانات عجيبة فى سومطرة والبهافات ذات الألوان الزاهية الكثيرة التى تنطق كالإنسان، والحيوان وحيد القرن السومطرى، والخنزير الاستوائى (التابير)، ويبدو أن الأورانج أوتان سلالة خاصة بإنسان لا ينطق ولا يزيد غرابته عن كثير من أفراد القبائل المتوحشة، ولا شك أن أهالى سومطرة يؤيدون هذا الاعتقاد الخاطئ.

ففى هذه القرى المنعزلة داخل الغابات فى سومطرة لا يزال الأورانج أوتان بعد نوعا من السلالات البشرية الخطرة التى يجب تحاشيها بأى ثمن، وهى مختلفة تمام الاختلاف عن القرد الجبان الذى نعرفه (٢٥٠).

أما الحكاية التى تقدمها مذكرات الرحالة الإيرلندى، فيقول فيها:

«وصادف السندباد رجلا متقدما فى السن جالسا بجوار جدول مائى، ولم يتكلم العجوز ولكنه أتى بإشارات تدل على رغبته فى عبور الجدول. ولكنى تفضل عليه بخدمة حمل السندباد العجوز على كتفيه وغاض فى الماء فى طريقه إلى الشاطئ المقابل. ولكنه عندما انحنى لى بهبط العجوز بعد وصولهما، إذا به يرفض الهبوط بل إنه فجأة شد رجله بقوة حول عنق السندباد حتى قارب على الإغماء. وإذا تطلع السندباد إلى رجلى العجوز أصابه الرعب إذ رأى ساقى حيوان وحشى يغطيها جلد أسود خشن. وأخذ هذا الحيوان يضرب على رأس السندباد وظهره وكأأنه حيوان

للحمل، وأرغمه على المسير فى الغابة حاملا إياه، وقد أمكنه اقتطاف فواكه برية ليأكلها. وكلما حاول السندباد الحصول على شئ من الراحة أو أن يهرب من هذا الحيوان كان ذلك المخلوق يرفسه ويرغمه على الطاعة.

وأخيرا وبعد مضى عدة أيام فى هذه المأساة، وضع السندباد بعض الفواكه البرية فى ثمرة من القرع العسلى وتركها تتخمّر وأخذ يشرب منها ليخفف من متاعبه. وعندما شاهده العجوز فى حالة انتعاش خطف منه المشروب واحتسأه. وأعطاه السندباد المزيد من المشروب، إلى أن أصبح فى حالة سكر شديد وأخذ يترنح ويتمايل وخلف من قبضته وقبضة رجله عن عنق السندباد وسرعان ما انتهز السندباد هذه الفرصة وألقى بذلك المخلوق الذى أسكره المشروب إلى الأرض. وإذا بقى هكذا عاجزا عن الحركة التقط السندباد حجرا وألقاه على رأس عجوز البحر فقتله (٢٤٩).

وتصادف فى هذا النموذج مجموعة من المعطيات التى نوجزها كالتالى:

- عدم تعرض قصة الشرط - المصور إلى السندباد والعجوز - الحيوان.

- وجود صورة بدائية - فى الطبعة الشعبية القديمة - للسندباد وهو يقتل الحيوان.

- تحديد موقع سومطرة مكان مغامرة السندباد والعجوز - الحيوان.

- افتراض الرحلة أن يكون الحيوان أحد قرود الأورانج إتان على أنه سلالة غريبة.

- التوصل بالحكاية لبلوغ تحديد الواقعة فى فضاء الرحلة الاستكشافية.

حدثت فيها مغامرة السندباد السابعة. تتحدث هذه القصة عن كيفية جمع السندباد لأشروته في تلك البلاد من بيع أجزاء من جذوع أشجار الألو الضخمة (أشجار الصبار حيث تستخرج منها عصارة مرة)، وفي الحقيقة فإن التجار الصينيين من كانتون كانوا يدفعون مبالغ باهظة للحصول على خشب الألو من الخارج كما هو واضح في التقرير... ومن المؤكد أن الجغرافيين والتجار العرب كانوا يعرفون الكثير عن تجارة الصين... (٢٩٥).

وعلى خلاف سابق النماذج، لا يقدم تيم سفرن تلخيصاً لحكاية السندباد السابعة، بقدر ما يعلق على أحداثها، فمن صورة غامضة لصين السندباد، إلى تفسير غريبة حكي المغامرات، مما ينزع عن هذا الحكى عنصراً مهماً من عناصر تكويناته، وإحاطة بألفه المصهود، فليست القضية في نقص معلومات السندباد، ولكنها في طبيعة توزيعها على فضاء الحكى، الذى لا يتطلب معلومات كثيرة - سواء كانت غامضة أو واضحة - بل يحتاج إلى كيف في توزيع أبعاده. وفي حالة السندباد بالضبط يتمحور الحكى حول الفرد الذى يخدمه الحظ والطبيعة والناس.

كما يشدد على الاستعداد لتلقى الحكاية - لا معلوماتها - مهما كان الخطأ الذى يحتمل الزيادة والنقص، لا من قبل السندباد وحده بل من طرف روايته عبر الأزمنة والأمكنة، لأن مفعول السحر فى إعادة السندباد إلى الأرض بعد أن كان قدره البحرى قد حكم على آخر آماله فى استمرار رحلته فوق البحر، كما يرى ذلك تيم سفرن فى تقدير خوارق السندباد البحرى، كان واضحاً.

كما أن الإشارة إلى (متن الغرائب العربية)، التى يقصدها الرحالة نفسه لا تعنى الحكايات بالدرجة

- مقابلة روايات البحارة العرب مع رواية - حكاية - السندباد.

- تأويل غرائبية عوالم السندباد بغرائبية جغرافية - بيئة - قارية.

- تخلص السندباد - فى الأصل - من الحيوان بتسكيره وقتله، وتطابق ذلك مع رواية - الرحلة.

- تركيز الرحلة فى المضمون على حساب فن الحكى فى الأصل.

- توظيف الأنثروبولوجية فى توضيح العلاقات غير المتكافئة بين السلالات.

- نزع الطابع الغسرابى عن الحكاية بالكشف عن مصادرها القارية والواقعية.

النموذج الثامن، السندباد الصينى،

ينتهى الرحالة الإيرلندى فى هذا النموذج إلى استبعاد الحكائية لصالح تدوين الملاحظات وإبداء الافتراضات الممكنة، من هنا فهو يرى أنه:

«ربما كان لدى مؤلف المغامرة السابعة من مغامرات السندباد فكرة غامضة عن الصين، وهى أقصى ما وصل إليه من معلومات، إذ إنه سجل ذلك فى المغامرة السابعة بعد أن تحطمت سفينته فى أكثر البحار خطورة، ووجد السندباد أناساً غرباء الشكل إلى درجة أصابته بدوار فأخذ السندباد يذكر اسم الله فتوقف مفعول السحر، وأعيد السندباد فجأة إلى الأرض».

وتفيض كتب الغرائب العربية بأخبار الطيور الآدمية، فهى مخلوقات خيالية أو خرافية ذات ريش ناعم لامع ووجوه ساحرة، تزخر بها التقاليد المبدئية للرحلات التجارية الأولى إلى الصين لتتحدث عن البلاد الغريبة التى



لوحة رقم (٤٨)

لوحة رقم (٤٩)



والتجار بها قبل وبعد السندباد، فهي تنقل غرائب عن مسميات وأوصاف، لو ظهرت أسماؤها ومواصفاتها لاختفت أسباب الغرابة في أدهاء، وبما أن الرحلة تعتمد على الاستكشاف واستعادة الرحلة السندبادية، بتوجيهها تجديد التعرف بالمعروف والمجهول معا، من هنا فإن تيم

الأولى، لأنها تشمل كتب الجغرافيين والمؤرخين، ونعرف كم حفلت كتب الطبرى - وغيره - بخرافات لا حصر لها.

أما (الطيور الآدمية) و (المخلوقات الخيالية أو الخرافية ذات الريش الناعم)، التي حفلت أوصاف الجغرافيين



لوحة رقم (٥٠)

لوحة رقم (٥١)



سفرن يلعب دور الوسيط المعرفي في تقديم المعلوم والموسوعي، عن وقائع مرت عليها قرون عدة، وانصرام عقد من الزمن على تخليد ذكرى رحلة تيم سفرن واستعادتها للموروث، باحتفالياته المؤسسية بسفينة صحار التي اتخذت مكانها في مغشوق طرق الميثى والواقعي.

ولكن كيف يمكن التعامل مع الإشكالية السردية، حين تولف قصة الشرط المصور رحلة الإيرلندي تيم سفرن - بالذات - في مقاربة (رحلة السندباد الثامنة)، التي يقدمها الفن التاسع، اعتمادا على تصافر الإيقوني والمكتوب.

أوشكت المياه العذبة على النفاد . وترى في جميع شبح
الموت من العطش . وفجأة وقعت معجزة ...
فقد هطلت الأمطار بغزارة . وتمكن البخارة من جمع
مياهها في صهاريج . لكن الأمطار صحبها عاصفة مزقت
الأشعة . وحطمت السارية السعدة .. وخلال لساعات
الحرجة استمات البخارة العمانيون في العذب حتى نجحوا
في إصلاح ما أفسدته العاصفة .



صورة رقم (٥٢)



صورة رقم (٥٣)

يسيطر على الأطروحي في الرحلة - القصة - الوثيقة.
فالبالون الحوارى الوحيد يخصص لقائد السفينة في
شكل إصدار أمر؛

وبمقارنة بسيطة، ندرك أن مضامين رحلة
الإيرلندى - التمثيلية - لرحلة السندباد تتحول إلى توزيع
لخطابه بطريقة انتقائية، تنوعى التركيز على المحطات
الأساسية في (الرحلة/القصة - القصص)، التي نقلنا
نقلة نوعية مع جنس الفن التاسع، باعتباره فنا لا يتحقق
إلا ضمن شراكة فنية وتواطؤ بين السيناريست والرسام،

من هذا المنظور، نجد قصة الشرط المصور المصرى
عند صنع الله إبراهيم تقدم لنا اللوحة (٤٨) فى اعتماد
واضح على مشهد يظهر فيه قائد السفينة يهيم سفن وهو
يجرب سلاحه إلى جانب طاقم بحارته، تخسبا لأى
هجوم بحرى، عرفت به منطقة العبور نحو الصين، بعد
ماينف على خمسة أشهر على بداية الرحلة - المحاكاة،
فى سفينة صغار نحو الصين.

ويبدو من خطاب قصة الشرط المصور فى
اللوحة (٤٨) أن صوت السارد الكامل المعرفة، يكاد

فى إنتاج مشترك لا يمكن أن يتم بشكل منفرد، بل يزداد تعقيدا كلما هربنا إلى الرسوم المتحركة أو إلى الفن التاسع، منتقلين بذلك إلى الفن السمعى - البصرى، جاهلين من السندباد واقعا فوتوغرافيا أو سينمائيا.

فاللوحة (٤٨) توحى ضمن هذا السهال بكل عناصر المخاطرة والمغامرة، فالمعنصر الخارجى قابل لأن يظهر فى شكل مفاجأة فى أية لحظة.

أما اللوحة (٤٩) فتعبد انتباه المتلقى من مجال الترقب إلى حقل المخطات الجغرافية والمعرفية.

ويسدو أن اللوحة (٤٩) تمتد على بالنوى حوار وثائقية تقريرية تموضع مشهد اللوحة فى إطار المخطات الجغرافية التى يظهر فيها قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب منظار الرؤية عن بعد، فى حين يذكر البحار المقابل له معرفته البحرية عن تحرك الرياح. وبالطبع، فإن صورة القائد تظهر عن سابقاتها، فهو هنا يظهر بلباس أروى كامل فى حالة ارتداء واضح.

أما اللوحة (٥٠)، فتتعدد بالونات حواراتها إلى أربعة بالإضافة إلى تقرير السارد الكامل التوثيقية، لأنه ينقل ويقتبس متداول الرحلة، لكن الغرب فى مشهد اللوحة هو ظهور ثلاثة بحارة بمضى - كما لو كانوا لاعبى جولف - يشغلهم هم واحد هو توقف السفينة.

وإذا كانت اللقطة من الداخل فى اللوحة (٥٠) قد تطلبت من الإيقونى والسينارىسى تركيزا على الحوارية، من جهة، وعلى الأوضاع الجسدية، من جهة أخرى، فإن اللوحة (٥١) تخلت عن اللقطة الجزئية، واستبدلتها باللقطة الشاملة عن بعد، وتظهر فيها السفينة وهى فى حالة سكون تام، بأشرعتها المرفوعة، ودعوس بحارتها التى لا تتعدى مخيلات صغيرة سوداء، لأن اللقطة فى اللوحة تخلت عن كل بالنون حوارى، لصالح التعليق التوثيقى لسارد كامل المعلومات، عن رحلة تيم سفرن، إذ يتحول الخطاب فى قصة الشرط المصور إلى مجرد لافتة كتب

عليها بخط كبير زمن الوقفة: (الأسبوع/ الشهر) واسم السفينة، (صحار) وموقعها: (بعيدا عن كل شاطئ).

كما يتخذ رسم السفينة والبحر حيزا كبيرا يتعدى نصف الصفحة من القطع الكبير. أى إن القاص والرسام معا يتخليان عن الفعل والحركة لصالح تقريرية باردة.

وتتخلى الرسام والقاص فى اللوحة (٥٢) عن كل حركية وفعل الشرط المصور، فى محاولة لإيجاد مطابقة بين قول عطاء الكتابة وعطاء الإيقونة فى تواطؤ تام بين الشريكين، كما لو كان أى واحد منهما لا يهد التفوق على الآخر، نازعين إلى حباد الكتابة والرسم، فهما معا مجرد وسيلة توضيحية. من ثم، تتحول قصة الشرط المصور إلى مجرد قصص رسوم أطفال فى تخلل تام من تقنيات الفن التاسع، ناهيك عن صورة السفينة الصغيرة فى عرض البحار، فهى صورة طبق الأصل من سفينة المخطوط العربية لمقامات الحريرى، التى تعود إلى عام ١٢٢٧.

ولم تستحق نهاية رحلة تيم سفرن ووصوله إلى الصين - قادمًا من مسقط - أكثر من رسم هيكلى، سفينتين ورأس بحار يردد فى بالنون حوارى مضمون عطاء الرحلة بحذافيره، كما ينتهى تقرير الكتابة على يسار اللوحة (٥٣) إلى تقرير تيم سفرن نفسه.

فهل يوجد فارق بين التخیل والتوثيقى؟

وهل نحن فعلا أمام فن تاسع لقصة الشرط المصور، أم أننا أمام مجرد رسوم تعليمية للأطفال، وفى هذه الحالة لا حاجة إلى بالونات الحوار أو فعل الحركة، بل يمكن الاقتصار على الوصفية وبهاجوجية التلقين البصرى، لأن قراءة الكتابة تعد أصلا لكل توضيح تصاحبه الصورة، بينما نعثر على العكس من ذلك عند عيدير محفوظ على فن تاسع، إلا أنه يكاد يتخلى نهائيا عن الكتابة.

أما صنع الله إبراهيم فقد وفق فى التوثيق والاعتزالية لرحلة تيم سفرن، كما يتضح من نهاية قصته.

كامل كيلانى

والف ليلة وليلة

مبدالتواب يوسف *



وعلى بابا، بجانب أليس وساحر أوز ودكتور دولسيل، ويرون فى هذه الشخصيات أبطالاً أحبههم الصغار من كل قلوبهم، وظلوا رفقاء وأصدقاء لهم حتى بعد أن جاوزوا سن الطفولة. وما لاشك فيه أن كامل كيلانى قد أحسن للأجيال المتعاقبة بعمله هذا، فقد طبعت أعماله عشرات المرات، وقرأتها الملايين، والأعمال الأخرى التى حاول فيها كتاب آخرون الاقتراب من (ألف ليلة) كانت أقل نجاحاً، ولا ترقى إلى مستواه الرفيع.

ماذا قالوا عن

كامل كيلانى وألف ليلة؟

وقد تنبه كامل كيلانى إلى ضرورة الإحلام عن أدبه للصغار، وكان يريد توعية الكبار بهذا الدور الذى ينهض به، وبعد سنوات قليلة من بداية إصداراته كتب الأطفال - ١٩٢٧ - ظهر كتاب عن أعماله للأطفال شارك فى كتابته عدد من الأدباء والكتاب، من بينهم «عطية

كان لابد أن بلغت كامل كيلانى - باعتباره رائداً لأدب الطفل العربى - إلى ذلك التراث الرائع المتمثل فى (ألف ليلة وليلة). ولقد استقى منها عشرة أعمال فى سلسلة «قصص من ألف ليلة».. هى: «بابا عبدالله والدراويش»، «أبو صير وأبو قهر»، «على بابا»، «عبدالله البرى وعبدالله البحرى»، «الملك هجيب»، «خسرو شاه»، «السندباد البحرى»، «علاء الدين»، «تاجر بغداد»، «مدينة النحاس».

لقد انتفى وأحسن الانتقاء، ومن الواضح أنه متأثر إلى حد كبير بما نقله الغرب عن ألف ليلة إلى أطفالهم، بل هو فى بعض أعماله استرجع لنا هذه القصص مترجمة. وما من طفل - فى عصر الذرة والأقمار الصناعية - إلا ويقرأ (ألف ليلة)، وشاهد حكاياتها على الشاشة، وينهر ويستمتع بها. وهم يضعون السندباد البحرى وعلاء الدين

* كاتب أطفال، مصرى.

المنشودة لأطفالنا، ذلك الكتاب - أو الكتب على طريق الإعجاب - هو قصص للأطفال من عمل الأديب الفاضل الأستاذ كامل كيلاني. وقع في يدي هذا الكتاب، وما شرعت أقرأه - بفكر الأطفال - حتى سافنتي أولى صفحاته إلى أختها، وهذه إلى جارتها، وتلك إلى ثالثها، حتى أسلمتني آخر صفحة إلى الغلاف الأعبر للكتاب، دون أن يكون بين الصحيفة وأختها فقرة انقطاع. وتلك هي مزنة كتب الأطفال، حكاية رشيقة مخفارة من (ألف ليلة)، مرسوعة بأسلوب شائق خالية من هجر القول، وغريب الألفاظ، محلاة بالصور الجذابة.

ويقول محمد فريد وجدي :

«من أدباء مصر الجادين: كامل كيلاني وقد جمع إلى حسن الاختيار في إحياء الأدب العربي العريق وجودة الفائدة، ذلك أنه عمد إلى الكتاب المشهور بألف ليلة وليلة، واستخرج منه قصة (السندباد البحري) فصاغها في قالب جديد من البيان - هو السهل الممتنع - وجعله أول سلسلة لأقاصيص من هذا المعين القراء، ولم يكفه سرد الحكاية - على ما فيها من ملهيات أدبية - بل حلاها بالصور الكثيرة المؤثرة على الخيال، فجاءت على مثال الأقاصيص التي يعملها كتاب الإفرج للأطفال حدوك القذة بالقذة. وإذا نحن من قصة السندباد البحري - المهحلة في زاوية كتاب لا يأبه له أحد - إزاء قطعة من الأدب المصري الممزوج بالخيال العربي، بغيد معات ألوف من النابتة المصرية، ابتدأت حياتها العلمية في المدارس الأولية، ولا تجد ما تجده نابتة الأم من المؤلفات التي من هذا النوع...»

فهني شامين، الذي طبع عام ١٩٣٤ كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني)، ويتحدث هذا الكتاب عن كامل كيلاني باستفاضة وينقل إلينا ما قاله عنه أمير الشعراء أحمد شوقي، وعبدالله عفيفي، والمازني، وصادق هنبر، وحسن القاياتي، ومحمد فريد وجدي، والشيخ محمود أبوالمعبرون ومحمد الهراوي وأحمد زكي أبوشادي.

يقول أحمد زكي أبوشادي عن كامل كيلاني في قصيدة طويلة:

جددت لذة «ألف ليلة» قادرا

ووهبتنا جزوا لها وقصورا

وأعدت خلق «السندباد» كأنه

أضحى يشاركنا منى وشعورا

ويتحدث شاعر الأطفال محمد الهراوي عن الكتب المدرسية عام ١٩٣٤، ونكتشف أننا نردد الكلام نفسه بعد نصف قرن من الزمان، يقول:

«الحق أن أطفال مصر محرومون من كل ما يتمتعون به من كتب القراءة والمطالعة والدرس والتعليم، وقل من المؤلفين من يعنى عناية خاصة بكتب الأطفال وحتى رجال البيداجوجيا (التربية) في كتبهم المدرسية، وهؤلاء أيضا قلما يضعون مؤلفاتهم الصغيرة في مستوى مدارك الأطفال... هذا النقص الكبير في مؤلفاتنا العصرية أحدث فراغا لا يملأ إلا بالاعتراض المر بلسان أطفالنا الصغار، وهذا الاعتراض - إن لم نسمعه كلاما - فقد ندركه شعورا بالإعراض عن تلك الكتب واستشغال ما فيها ورمى العلم بالجفاف.

وبعد، فقد وقع في يدي الآن كتاب لطيف ظريف لعله في أول صف من الكتب

ألف ليلة وليلة

بين مجموعات كامل كيلاني

نشر المرحوم كامل كيلاني ما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٤ أربع مجموعات للأطفال، بجانب (جاليفر) عن سرفنت، و (العاصفة) عن شاكسبير، وهو في هذه البدايات كان يتصور أن كل مجموعة من هذه المجموعات تلائم طورا من أطوار الطفولة، يلاحظ فيها سن الطفل وإدراكه واستعداده، كما يقول عطية فهمي شاهين في كتابه (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني).

المجموعة الأولى:

تضم حكايات للأطفال كتبها للطفل الصغير وعمد فيها إلى التكرار في الألفاظ والمعارف، وظهر في هذه المجموعة ثلاثة كتب: (الدجاجة الصغيرة الحمراء)، (أم الشعر الذهبي)، (بدر البدر).

المجموعة الثانية:

لم يقف عند اللغة، بل استهدف بعض القيم التي يرى ضرورة ترسيبها في نفوس الأطفال، وحتى يعتمد عن المباشرة أعطاها صبغة فكاهية، وتضم هذه المجموعة ستة كتب وهي: (عمارة)، (الأرنب الذكي)، (سفارت اللصوص)، (نعمان)، (العنوس)، (أبو الحسن).

وتأتي بعد ذلك المجموعتان الثالثة والرابعة، ولنا معها وقفة لابد أن نتناول، إذ تضمثان ما استقاه من (ألف ليلة).

المجموعة الثالثة:

أسماءها يومئذ (قصص جديدة للأطفال)، وهو فيها يتصور الطفل قد بدأ بألف القراءة وحبها ويقدر على ربط المعاني بالألفاظ التي تدل عليها. وتحتوى هذه المجموعة على القصص التالية:

١- (بابا عبدالله والدرابش)

٢- (أبو صير وأبو قير)

٣- (على بابا).

٤- (عبدالله البرى وعبدالله البحرى)

٥- (الملك عجيب).

٦- (خسر وشاه).

وتحاول قصة (بابا عبدالله والدرابش) أن تضع أمام الطفل صورة بشعة ونتيجة سيئة للطمع كما تبرز قيمة الإيثار، وتغري الطفل بها وتشد بصاحبها.

أما قصة (أبو قير وأبو صير)، فهي تخكى عن صديقين أحدهما يحافظ على عهده لصاحبه، بينما امتلأ قلب الثاني حقدًا وحسدًا لصديقه المخلص، والعاقبة كما نتوقع: التجاح والشراء للمخلص، والعاقبة السيئة للحاسد.

(وقد أعادت نائلة راشد «ماما لبنى» كتابة هذه القصة بعد كامل كيلاني بنحو أربعين عاما، والمقارنة بين العمل تكشف عن اتجاهين متميزين في التعامل مع القصص التراثية. وتوضح دراسة النصين تصور كل منهما للطفل المتلقي، وهذه المقارنة تمنحنا قدرا كبيرا من المتعة، لولا أننا سنجرّبها مع نص آخر هو (الملك عجيب).

والمجموعة الرابعة:

أطلق عليها كامل كيلاني «قصص للأطفال»، وراها عطية فهمي شاهين «لونا جديدا يختلف عما في المجموعات السابقة»، فالطفل في تصور كامل كيلاني في هذه المرحلة «قد أصبح شغوبا بالقراءة» ثم «إن نفسه قد تخلقت بمعان نبيلة مما تضمنته المجموعات السابقة»، لذلك يقدم له الكاتب قصصا لا تعتمد على شخصيتين فحسب - كما حدث في أغلب قصص المجموعات السابقة - بل هي تتناول أشخاصا كثيرين ومواقف عدة، ثم هي فوق ذلك قصص مشهورة كتب لبعضها الخلود، وهي لا تخاطب طفلا صغيرا، بل طفلا قادرا على الفهم والإحاطة بمعنى القصة.

حدث في تلك البلاد البعيدة) .. وهكذا يتقدم إلى الطفل بالقصة في بساطة وسهولة تشوقه وتجعله ينتبه انتباهاً تاماً إلى مواقفها ومعانيها وحوادثها..

ونحو كامل كيلاني في تاجر بغداد نحواً جديداً، إنه يضع أسفله في صفحاتها، وهذه - كما يقول الكاتب - طريقة متبعة في أكثر الكتب الغربية الموضوعة للأطفال.

ولعل العبارة الأخيرة تطرح علينا سؤالاً أصبح من الضروري أن نحاول الإجابة عنه، ونقصد بذلك:

- هل أعاد كامل كيلاني صياغة قصص ألف ليلة؟ أم اعتمد على ترجمة بعض النصوص الأجنبية التي كتبت للأطفال؟

محاولة لتقييم

قصص الكيلاني عن ألف ليلة

إن الأمانة العلمية تقتضي محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، ومقارنة هذه الأعمال التي قدمها كامل كيلاني للأطفال عن ألف ليلة بالنصوص الأصلية، وسنجد بعض المفارقات، إذ إن هناك تفاصيل غاية في الطرافة في تلك النصوص لم يكن من السهل أن تفلت من الرجل، فهو يقطر وحساس، يحسن الاختيار والانتقاء، الأمر الذي قد يدهشنا، ثم إن هناك تفسيرات في بعض هذه النصوص نراها جوهريّة، وكان الرجل حفيظاً بالتراث، محافظاً عليه، وكشابهه للكبار في هذا المجال تكشف عن محقق ذؤوب أصيل. هل فرض عليه هذا التفسير أنه يكتب للمصغار؟.. بعض هذا التفسير لم يكن ضرورياً، بل أحياناً نجد النص الأصلي أقرب للطبيعة والتلقائية، ونحس أن التفسير يتناسب أكثر مع أسلوب الغرب في التفكير، وطريقته في عرض الأحداث وسرد القصص. وهناك إضافات لبعض القصص لا نعثر عليها في النص الأصلي، هل اقتضتها رغبته في إثارة الصغار وإثراء معلوماتهم وتثقيفهم وتوجيههم؟

إننا أمام رائد غير مسبوق في مجاله، وعمله جدير بالاحترام والتقدير، ولن يقلل من قدره إذا قلنا إنه من

هكذا يقول كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلاني) الصادر عن مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر عام ١٣٣٥ هـ - ١٩٣٤ م.

وتضم هذه المجموعة أربع قصص هي:

١- «السندباد البحري».

٢- «علاء الدين».

٣- «تاجر بغداد».

٤- «رينسون كروزو».

وقد نندعش لإقحام رينسون كروزو على هذه المجموعة التي استكمل بها كامل كيلاني ما أطلق عليه فيما بعد ذلك «قصص من ألف ليلة». ووضع رينسون كروزو في سلسلة أشهر القصص مع جاليفر في كتبه الأربعة، واستبدالها بقصة «مدينة النحاس» لتكتمل قصص ألف ليلة، وتصبح عشر قصص.

ويضيف المرجع نفسه أن أول قصص هذه المجموعة «السندباد البحري» إحدى قصص ألف ليلة المشهورة - لم يشر لذلك إلى المجموعة الثالثة السابقة - ويرى أن كامل كيلاني «لم يقدمها إلى الطفل فاسدة الخيال مفككة التراكيب كما هي في (ألف ليلة) بل وضمها في أسلوب سهل جذاب، وخيال رائع وحلاها بكثير من الصور، فبدت رشيقة أنيقة».

ثم يقول: «وأكثر ما يمجني في طريقته القصصية أنه يجعل الطفل يشعر بأنه يستمع إلى متحدث له، لا أنه يقرأ، فهو يروي القصة، وكأنها حديث يرويه لشخص آخر».

انظروا مثلاً في قصة علاء الدين كيف يقص القصة على الطفل، وكأنه يتحدث في بساطة: (أعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرت إليها مرة واحدة في حياتكم، فهي بلاد بعيدة جداً، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئاً مما

الواضح أنه قد لجأ إلى الترجمة في كثير من الأحيان. وعشرت شخصيا على قصة (على بابا) بالإنجليزية لا تختلف في كثير أو قليل عن القصة التي كتبها كامل كيلاني، وربما له عذره في هذه القصة بالتحديد؛ فهي ليست من قصص (ألف ليلة وليلة)، بأجزائها الأربعة المعروفة، وإن تضمنتها ترجمة (أنطوان جالان) الفرنسية، وهي أول محاولة في العصر الحديث لترجمة هذه القصص.

ولكن، إذا كان هناك مبرر مع (على بابا)، لماذا نجد أن قصة (أبو صير وأبو قير) أيضا تتشابه مع نص آخر بالإنجليزية ١٩.. وهذا النص الأخير يختلف في كثير من جوانبه عما ورد في (ألف ليلة).

على أن كامل كيلاني في تقديمه قصص شكسبير وأشهر القصص، ترجم أعمالا مبسطة، ولم يشر إلى الذين قاموا بهذا التبسيط، مكتفيا بنسبة القصص الأصلية إلى أصحابها، ونعني بهم شكسبير وموفيت وديفو، ولعله فعل ذلك أيضا، دون أن يجد غضاة فيما فعله، ولنا نرى فيه عيبا، فالذين يسطون الأعمال للكبار في إنجلترا بالتحديد من أمثال ميشيل وست وتود كانت لهم خبرات عريضة بهذا العمل، وهم يستثمرون هذه الخبرة بشكل يعود على الطفولة بالخير، إذ يلتزمون بقاموس الأطفال، وهجاءاتهم قصيرة غير معقدة، وتمضي سطورهم سهلة مسيرة، تترقق على سطور الصفحات. وإذا كان كامل كيلاني قد لجأ إلى هذه الكتب لتقديم (ألف ليلة) إلى أطفالنا، فإننا نحمد له أن اعتمد على أصحاب الخبرات، ولم يوقع نفسه في ورطة تلخيص عشرات الصفحات في حيز ضيق، قد لا يفي بالمطلوب.

وهذا الذي نقوله لا يمس كامل كيلاني في قليل أو كثير، فإن دوره الرائد معترف به، والذي ترجمه ونقله قام به وفق منهج، وبعي كامل بما يؤديه، وما على رجل بدأ وسط ظروف صعبة، ولم يكن هناك تبار واع يساعده، وكان وحيدا في الميدان بلا أجهزة تعينه وتساعده..

وبرغم ذلك استطاع أن يفرض عمله وإنتاجه وثمار قلمه. ويكفي أن بعضا ممن جاءوا بعده مازالوا يعيشون ما قبل عصره نقلا واقتباسا، وما من منهج أو خطة، وما من عمل واحد من إبداعهم، الأمر الذي نشعر إزاءه بالأسى والحزن، فقد كنا نهد من هذا البعض خطوة إلى الأمام، خاصة ونحن جميعا نقف على أكتاف هذا الرائد العظيم الذي رصف لنا الطريق وعبده ومهده.

دراسة مقارنة حول الملك عجيب

هذه واحدة من قصص (ألف ليلة) التي اجتذبت القراء، وشدت إليها الكثيرين، وقد عالجهما كامل كيلاني بأسلوبه الخاص، وبسطها، ورواها بشكل مشوق، ولم يغير من أحداثها، بل التزم بالنص، وراح يسرده في تسلسل، وبطريقة مشيرة، تجعل القراء من الأطفال في لهفة شديدة إلى متابعة ما يجري، مستثمرا مألدهم من حب للاستطلاع.

نقول القصة إن الملك عجيب بن الخصيب كان يحب رحلات البحر، فركب سفينة هبت عليها عاصفة، وما إن نجت السفينة وتطلع الریان من خلال منظاره حتى صرخ: هلكنا.. والسبب أنهم قد اقتربوا بشدة من جبل المغنطيس، وله خاصيته المعروفة، أنه يجذب المسامير الحديدية من السفينة، وبذلك تتحطم وتنهار وتغرق. وقد حدث ما تنبأ به الریان، واستطاع الملك عجيب أن يجد لوحا من السفينة يحمله مسافة طويلة ووصل به إلى الجزيرة التي عليها هذا الجبل. وسقط الملك عجيب على أرضها نائما، وحلم أن نحت رجله قوساً وثلاثة أسهم يستطيع عن طريق تصويبها إلى تمثال الفارس الذي يحتل حصانا من النحاس، أن يسقطه في البحر، ومعه الطلسم، أي اللوح الذي كتبت عليه الكلمات السحرية التي تعطي الجبل قدراته، الأسطورية وعند سقوط الفارس في الماء يفقد الجبل خاصيته، ولا يستطيع بعد ذلك أن

ثم غدت هيونها نجومًا
هذا النجم.. النجم القطبى
الدب القطبى الأبيض
صارت قطبى دبية
يخطو نحوى الدب القطبى لياكلنى
أو يأخذنى ليملقنى فى فكه
أنخيل أنى علقت بفك الدب الأبيض
أنى أئدلى من أسنان الدب الأبيض
ياخداهم القصر.. وياحراس.. ويا أجناد
ويا ضباط.. ويا قادة
حدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كى يسقط فيها ملككم المتدلى

...

سقط الملك المتدلى جنب سريره.

وقد قرأت هذه المقطوعة من «مذكرات الملك عجيب
بن خصيب» على الأطفال، وفهموها وضحكوا لها
طويلا، وأدركوا التداهيات التى لجأ إليها الشاعر،
واستمعوا بها كثيرا، بل عقب واحد منهم.

— نحن نسمى العرش فى كتبنا العربية «سرير الملك»

وقد اقتبست شخصيا قصة الملك عجيب بعد قرائتى
لها عند كامل كيلانى، وفى أصل «ألف ليلة»، ووقفت
عندها طويلا، إذ إنها فيما أرى واحدة من أقدم قصص
الخيال العلمى فى التاريخ، إن لم تكن أقدمها، وفى
عصرنا الحديث كتب هذا اللون من القصص كل من
جول فيرن الفرنسى، وبلز الإنجليزى، وسلجارى الإيطالى،
وأخيرًا (ليرناك أسيموف) الأمريكى الذى سجل فى هذا
الجمال تفوقا عالميا ساحقا.

وقصة الملك عجيب تؤكد معرفة العرب بالمنطيس،
وابتكارهم قصة جبل المنطيس بتدل بشكل قاطع على

يجذب إليه مسامير السفن، وعندما استيقظ الملك عجيب
من نومه استطاع بعد مغامرات مثيرة أن يحقق هذا
الحلم، وأعانه الله على ذلك، لأنه كان دائما يذكر الله
ويحمده. وتتضمن القصة شخصية جانبية هى فتى قابله
الملك عجيب فى الجزيرة، وقد بحث والد الفتى به إليها
لكى يتفادى نبوءة بموته فى سن معينة ويوم محدد. وفى
ذلك اليوم مات الفتى قضاء وقدرا بسكين كان يحمله
الملك عجيب كأنما يريد الكاتب أن يزرع فى الأطفال
صدق النبوءات.

هذا تلخيص لقصة فى عشرين صفحة بالرسوم نشرها
كامل كيلانى فى المجموعة الثالثة، ثم عاد وضمها إلى
سلسلة «قصص من ألف ليلة».

وقد تلقف المرحوم الشاعر صلاح عبدالصبور هذه
القصة، وصاغ منها قصيدة رائعة — للكبار لا للأطفال —
وكانت له تجريد للصغار فى (مقبرة الأفيال) بالاشتراك
مع عبدالعزیز عبدالجديد، كما أنه صاغ لهم (حى بن
يقتلان).

يقول صلاح عبدالصبور فى يوميات الملك عجيب
بن خصيب..

«لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته

من جدى السابغ والعشرين

قصر أبى فى غابة التنين

يضح بالمتناقضين والمخربين والمؤدبين»

وفى آخر القصيدة يقول :

رأيت فى المنام أننى أقود عربه

تجرها ست من المهارى (جمع مهر)

تجوب فى الوديان والصحارى

وفجأة تحولت خيولها قططا

نمشى إلى الراء، وجهها، هيونها تص لى شرارا

خيالهم الخصب وعلى إدراكهم أهمية العلم، وذلك في وقت مبكر.

وقد استخدمت هذه القصة في كتاب علمي يدور حول «بيت الإبرة»، والمنظومة، لأدلل بها على أنهم لم يكتفوا بالمعرفة، إنما نسجوا حولها عملاً فنياً، وجاوزوا هذا إلى استثمارها في ابتكار البوصلة، التي قبل إنها من عمل الصينيين، برغم أنها عربية الأصل، بل لقد طورها العرب وتمكنوا من صنع البوصلة البحرية.

إن قصة الملك عجيب قد تناولتها أقلام ثلاثة - هي تنويعات على لحن واحد كما يقولون - قلم كامل كيلاني سردها عظة وعبرة، وقلم صلاح عبدالصبور استوحى فيها قصيدة سياسية رائعة، وقلم ثالث اتخذ منها دليلاً على ابتكارنا قصص الخيال العلمي، وعلى اختراع البوصلة. وبقي القصة الأصلية في (ألف ليلة)، تبقى قائمة للأجيال محقة، بديمة، موحية، ولا قدرة لنا على تصور ماذا يمكن أن «يستخرجوا» منها، فنحن أمام منجم، وكثر. بل إن المنجم قد ينضب، أما (ألف ليلة) فهي باقية خالدة.

ماذا بعد كامل كيلاني في ألف ليلة وليلة

قدم كامل كيلاني عملاً متكاملًا بكتبه العشرة من (ألف ليلة)، وهي بداية طيبة، وكنا نتطلع إلى من يواصل رسالته، ويمضي على الطريق في أعمال أخرى من (ألف ليلة)، فالكتاب ضخم وحكاياته بالمشات، كما أننا نريد أن يستوحى البعض جانباً من هذه القصص ليؤلفوا ويبتكروا الجديد على ضوئها، ومن خلالها. وأريد أن أشير هنا إلى أكثر من عمل حاولت به أن أنسج على منوال (ألف ليلة)، دون أن أنقل عنها. واكتفى بمعلمين عن مصدر واحد.

«قصة الصياد والعفريت» واحدة من الحكايات الشهيرة، وقد كتبها مضمون سياسي جعلت من

الصياد رمزاً لقوى الغرب حين كانت تريد أن تجرنا إلى الأحلاف العسكرية والسياسية، ومزجت بين تصور الصياد أن الزجاجة فارغة، وبين دعاوهم بأن هناك فراغاً في الشرق الأوسط.. الصياد الغربي يلتقط الزجاجة، يفتحها ليخرج منها مارو عربي وهنا يحتال الصياد كما في القصة، ويسأل المارد أن يريه كيف كان داخل القمقم، لكن المارد يقهقه ضاحكاً، قائلاً إننا أصحاب الحكاية - باعريزي - لقد انطلقت من الحبس والقمقم ولن أعود إليه (نشرت في الخمسينيات في «جريدة المساء» برسوم مصطفى حسين).

وعدت لأتناول قصة الصياد والعفريت في (عفريت الزجاجة القرم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ - وجعلت العفريت فيها ليس مارداً بل في حجم عقلة الأصبع، وغير قادر على تنفيذ الأوامر بالكامل، بل يحقق نصفها فقط، وحين يطلب (على الصغير) منه بدلة بأني بالجاكته فقط، وتحدث مفارقات مضحكة، ويكي «المارد الصغير» لكن صاحبه الطفل يحل المشكلة بطلب الأشياء مضاعفة.. ويرغبه في مغادرة القاهرة إلى بغداد، وإذا بالمارد ينقله إلى قلب الصحراء، حيث منتصف المسافة.. ويتمدد الأمر فيسأله ناقة تحملهما لبغداد فيأتيه بأربعة قداماً، فيسأله إخفاءها وإحضار جملين، وينجح في الإتيان بجمل واحد.. وينطلقا عليه، لكن اللصوص يترصدون بهما، ويطلب على من المارد الصغير أن يحول اللصوص الثمانية إلى خراف، يتمكن من تحويل نصفهم، فيهرب الآخرون، ويدخل «على» بغداد ويتزوج بنت الوزير، لا السلطان!

إن (ألف ليلة) كنز لا يفرغ لكتاب الأطفال، ونبيع يمكن أن يستقوا منه الكثير، ليسألهم النقل، أو إعادة الصياغة، بل يرجو تطويراً للقصص، وجديدا مستوحى منها، إذ من العيب أن يفعلوا ذلك في الغرب وتتقاعس نحن عنه، إذ إننا أولى به، وجدير بنا أن ننهض به، لكي يقرأ أطفال العالم كما قرأوا (ألف ليلة).

ملاحظة أخيرة:

مدين أنا بفكرة حلقة «ألف ليلة وليلة» لكتاب الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى ورسالة الدكتوراه التى قدمتها عن قصصها، وديون هذه السيدة الجليلة تطوق عنقى، وأعناق كل العاملين فى مجال ثقافة الأطفال برعايتها لها ولهم، وكنت أطلع لأن تكون هذه الحلقة لونا من التكريم لشخصها على ما قدمته من عمل، لكنه عند الله، خير وأبقى.

ومدين أنا بموضوع هذه الدراسة للأستاذ لمى المطيعى، فقد اقترح موضوعها مقرونا باسم الأستاذ الكبير محمد شوقي أمين، ولما تعذر ذلك تصدبت لها، إذ أجد فى نفسى ضعفا شديدا إزاء ذكر اسم كامل كيلانى الذى التقيت بكتبه طفلا، والتقيت به مرة واحدة، كانت كافية لأن تودع حبه فى قلبى. وعلى مدى سنوات ممارستى الكتابة للأطفال أشعر بهذا الحب يتملكنى تجاه الرجل وأعماله، لذلك لا أدع مناسبة تمر دون الإشادة بجهده الكبير عن وعى وإدراكه بروعة ما قدم.

ومن أجل ألا نحرم الدراسة من قلم الأستاذ محمد شوقي أمين، نورد فى ختامها ما كتبه عن كامل كيلانى منذ أكثر من نصف قرن من الزمان... قال:

المراجع :

- ١ - قصص من ألف ليلة، كامل كيلانى .
- ٢ - ألف ليلة سهير القلماوى .
- ٣ - كامل كيلانى، عبد الغنى البديوى .
- ٤ - مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى، عطية نهمى شاهين .
- ٥ - الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور .
- ٦ - بيت الإبرة وحكايات أخرى، عبد التواب يوسف .

«النايفة الكيلانى مصلح نهاض، أنشط من طيبى مقمر، وأكبر ما يعينى منه أن أكبر ما يعنيه من كتب الأطفال أخذ الطفل بالصحيح من أساليب البيان، وتنشئته على الصواب فى نطق الألفاظ، وتلك بارعة من المحمدة تنطلق لها الألسنة ببارع من الثناء! أنسى، ولا أنسى يوم: الشؤاء.. يوم جلست إلى مائدة البيت، فسمعت أختى الصغرى تقول لأُمها «أريد شؤاء»، فأنارت كلمة أختى دهشتى، وراعى أنها تتشدد بها وتدل، فسألتها: «ماهى الشؤاء؟» فقالت: «قطعة من اللحم مشوية».. ثم تركت المائدة وعادت فى يدها قصة «رهنسون كروزو» للنايفة الكيلانى فأشارت إلى كلمة الشؤاء بين سطورها! فالأستاذ الكيلانى يتحدى أمثال هذه الكلمات الفصيحة السيفة الدقيقة، وينشرها فى قصصه نشر الزهر فى الروض، والروض زهر كله.. والطفل حين يلقن هذه الكلمات أثناء سياقه القصة ينصيح لسانه بها، وبذلك يشب قارئاً عربياً، صحيح النطق فصيح العبارة».

البنية وتحولاتها

فى الحكاية والدراما

تطبيقاً على «شهرزاد» الحكيم

مصطفى منصور

«إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالماً صنعناه نحن بأنفسنا»
نيتشه

الغنائى، ثم بعد ذلك يتأكد هذا التيسار لدى توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ورشاد رشدى وألفريد فرج وميخائيل رومان ونعمان عاشور وسعد الله ونوس وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى.

وقد حظيت «شهرزاد» بحكايتها الإطار فى الليالى العربية بنصيب مهم من المعالجات، بدأها توفيق الحكيم بمسرحيته (شهرزاد) عام ١٩٣٤، إذ قدم لنا فى هذه المسرحية طريقة فى التعامل مع التراث تعد فريدة بالقياس بما سبق من معالجات، خاصة عند القبانى.

لم يتوقف الحكيم أمام أحداث الحكاية الخاصة بشهرزاد لينقلها إلى خشبة المسرح، ولم يهره السطح الخارجى لحكايات (الليالى)، ولم يبحث عن المفاجآت الحديثة المدهشة التى تنتشر فى الحكايات. لقد كان السابقون عليه يلتصقون بالمادة التراثية ولا يستطيعون

عندما اتجه مارون نقاش فى عام ١٨٥٠ نحو (ألف ليلة وليلة) ليستلهم من حكاياتها «النائم اليقظان» مادة يعيد تشكيلها فى مسرحيته (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد)، كان قد فتح أفقاً غير محدودة أمام كتاب الدراما العرب، ووجه أنظارهم نحو التراث، وبخاصة (ألف ليلة وليلة). لقد لفت الانتباه بعمله هذا إلى ما تنطوى عليه هذه الحكايات من إمكانات فنية وموضوعات وشخصيات وأحداث، قد تساعدنا على خلق دراما عربية جديدة ذات هوية خاصة^(١).

ومنذ محاولة هذا الرائد، والكتاب العرب يغترفون من (ألف ليلة وليلة) موضوعات وشخصيات وأحداثاً لمسرحياتهم. هذا ما تجده بداية عند أحمد أبى خليل القبانى الذى اقتفى آثار أستاذه «مارون» فى مسرحه

* أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

أختلف به عن أهلى كل الاختلاف. هاهنا مصدر قوى الحقيقية التى بها أقاوم...^(٣).

إن مقاومته للموروث - كما يقول محمود أمين العالم - لم تكن «سعيًا وراء التحرر المطلق منه» بقدر ما كانت محاولة لتنمية الطرف النقيض له وهو المكتسب^(٤). أقدم الحكيم على التراث، وقد اكتسب معرفة كبيرة بمحاولات كتاب الدراما فى الغرب فى التعامل مع التراث، وأيضاً معرفة كبيرة باتجاهات الدراما فى القرن التاسع عشر وفى عصره، فقد عرف الرمزية وإسهاماتها فى الدراما، وقرأ بيرانديللو وبرناردشو وطغيان دراما الأفكار وأهميتها للمسرح المعاصر. كل هذا نجد آثاره بصورة أو بأخرى فى كتاباته المسرحية المتنوعة، المؤثرة فى الدراما العربية.

التراث: شهرزاد

اتجه الحكيم إلى الليلة الأخيرة من (الليالى)، بعد أن انتهت «شهرزاد» من حكاياتها، وكانت تنتظر بقلق كلمة الملك «شهریار» فى مصيرها. إنها لم تكن واثقة من قدرة حكاياتها على تغيير الملك، لهذا تأتى بأبنائها الثلاثة لتستعطف الملك وتحصل منه على الأمان لها ولجميع بنات جنسها فى المدينة.

ويصدر الملك عفوه الملكى:

«يا شهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل
مجئ هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة نقية
وحررة نقية بارك الله فيك وفى أبيك وأملك
وأصلك وفرعت وأنشهد الله على أنى قد
عفوت عنك من كل شئ يضرک»^(٥).

إن الشئ المهم هنا، الذى نرى أنه ربما قد استرعى انتباه الحكيم، هو أن شهریار قد وصل إلى حقيقة أمر

التحرر من بنيتها القصصية. ونذكر مثلاً على هذا أحمد أباحليل القباني فى مسرحياته التى التصق فيها بالتراث من أجل خلق ميلودراما مثيرة للمشاهدين، ومن أجل خلق حوادث أو مواقف كانت بمثابة مناسبات للغناء أو لإلقاء القصائد.

استطاع الحكيم أن يستخلص الجوهر الكامن وراء السطح فى تجربة مسرحية مهمة تستحق منا التوقف للكشف عن مخولات البنية التراثية إلى بنية درامية؛ وذلك فى مسرحية (شهرزاد). وقد أشار «جورج ليكونت» إلى إبداع الحكيم، فى تقديمه للطبعة الفرنسية للمسرحية التى صدرت عام ١٩٣٦، إشارة لها دلالتها على أسلوب الحكيم:

«شهرزاد!...»

تحت هذا الاسم المشير للأحلام، لا نبحث عن زخرف ألف ليلة وليلة الذى أضرطنا فى العلم به، ولا عن بدخ الشرق الذى تواطأنا على المراد منه...

كل ما تراه هنا من المناظر طريق مقفر، ودار تحت جناح الليل، وانعكاس مضجع ملكى يضطرب فى بركة من المرمر، ثم رمال الصحراء... وبين الزهادة المهتارة فى هذه المناظر، والوجازة المقصودة فى هذه السطور، تجرى مأساة النفس البشرية فى كل زمان وفى كل مكان....^(٦).

فى هذا النص، نلمح تحرر الحكيم من التراث فى سبيل بعثه على طريقته الخاصة، من خلال ما اكتسبه من معارف وخبرات. وهو يؤكد علاقته بالموروث أيا كان هذا الموروث بقوله:

«أنا سجين فى الموروث، حر فى المكتسب، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكى، وهو ما

المرأة ممثلة فى شهرزاد من خلال منهج أشبه بالمنهج العلمى الذى يعتمد على الملاحظة الدقيقة والتجربة والبحث والاستقصاء، والذى على أساسه تم العفو.

وحتى يتم الكشف عن بنية الحكاية الإطار، يجب رصد سياق الأحداث التى تتكون منها هذه الحكاية، وكذلك معرفة ممثلى السياق تبعاً لنموذج جريماس A.J.Greimas الذى قدمه فى كتابه (علم الدلالة البنىوى - ١٩٦٦)^(٦). إن سياق الأحداث يمكن تلخيصه على النحو التالى:

- ١- خيانة الزوجة زوجها الملك شاه زمان مع العبد الأسود.
- ٢- قتل شاه زمان وزوجه.
- ٣- هرب شاه زمان من مسرح الأحداث.
- ٤- سفر شهریار فى رحلة الصيد بمفرده.
- ٥- فعل الخيانة من الزوجة لزوجها الملك شهریار مع العبد مسعود الأسود ومراقبة شاه زمان هذا الفعل.
- ٦- عودة شهریار من رحلته ومعرفة بما حدث من زوجه.
- ٧- استخدام حيلة السفر للتأكد من موضوع الخيانة.
- ٨- قرار الرحيل عن المدينة.
- ٩- تكرار فعل الخيانة من امرأة أخرى هى العروس مع شهریار وشاه زمان على الرغم من حراسة الجنى الذى اختطفها.

١٠- عودة شهریار إلى المدينة وانتقامه من الزوجة وعشيقها.

١١- استمرارية فعل الانتقام من عذارى المدينة مدة ثلاث سنوات.

١٢- فرح أهل المدينة وهروبهم بعيداً عن نفوذ شهریار.

١٣- قرار شهرزاد بأن تكون فداء لبنات جنسها ومخلصة للمدينة.

١٤- زواج شهریار من شهرزاد، ومحاولتها تأجيل فعل القتل أو تعطيله.

١٥- فعل الحكى للقصص، الذى استمر طيلة ما يقرب من ثلاث سنوات.

١٦- إغجاب شهرزاد ثلاثة أبناء ذكور لا يعلم شهریار عنهم شيئاً.

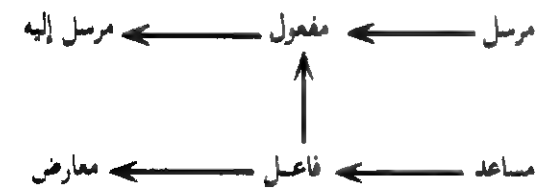
١٧- انتهاء فعل الحكى.

١٨- سعى شهرزاد للحصول على العفو.

١٩- إعلان العفو الملكى وعودة الأمان والسرور إلى المدينة.

إن حلقات الحدث الأثنى عشرة الأولى يظلها فعل الخيانة وما نجم عنه من فوضى وأثار مدمرة على المدينة. إنها تمثل الظروف التى أثارت لدى شهرزاد الرغبة فى إصلاح الأوضاع وإعادة حالة الاتزان والاستقرار إلى شهریار والمدينة. ولأن هذه الأوضاع تهدد الحياة الشخصية لشهرزاد وحياة الآخرين، تهب شهرزاد للدفاع عن الحياة كى تستمر، مستعينة فى ذلك بأختها «دنيازاد» وبالقصاص التمثيلية التى تخكيها كل ليلة حتى يمكن التأثير على شهریار المعارض للحياة. وفى نهاية الأمر، يحدث تغيير للمعارض أو إزالة وظيفته وتحوله ليلعب دور المساعد، ويحدث له اكتشاف أن شهرزاد تنتمى إلى نوع من النساء يختلف عن زوجه الأولى، وبالتالي فإن الخيانة فعل قد يقوم به نوع معين منهن، وهناك نوع آخر يأبى القيام بهذا الفعل، وبذلك يصبح شهریار مدعماً للحياة ويعود السرور لأهل المدينة.

ووفقاً لنموذج جريماس الذى يحدد العلاقة بين ممثلى السياق فى البنية القصصية على النحو التالى:



تقوم شهرزاد بدور (الفاعل)، تثير حالة المدينة وقتل العذارى (المرسل) لديها الرغبة فى إنقاذ الوضع

استخدم الحكيم هذه الأحداث من بين أحداث الحكاية الأصلية، وهى أحداث قليلة يرتبها المؤلف ترتيباً سببياً لإدراك ما بينها من علاقات. إن فعل القتل لدى الحكيم نجده فى الحكاية، يمثل الحدث الرئيسى لحلقاتها الإحدى عشرة الأولى، لكن دلالة الفعل تختلف فى المسرحية. إن فعل القتل فى الحكاية يدل على الانتقام للذات الجريحة، وهذا الفعل يرتبط به الرغبة فى الإحصاء.

بينما نجد أن الأمر يختلف عند الحكيم بما يتفق مع أهدافه. يقع القتل فى بداية المسرحية، لكن الوظيفة والدلالة تتغيران. أولاً، إنه يشير الدهشة لدى المتلقى ولدى شخصيات المسرحية مثل الوزير الذى يطلب من شهرزاد تفسير الأمر:

«الوزير، إن عقلى يقصر عن إدراك ما تفعلين... لماذا تركت الملك يذهب إلى منزل الساحر وأنت تعلمين أنه ذاهب لإزهاق روح... أنسميت بامولائى أن اليوم عيد العذارى، وأنهن يقمن هذا العيد تقديمًا لسرك الذى حقن دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن»^(٧).

لكن شهرزاد لا تقدم للوزير قمر أو لنا أى تفسير، مما يشير إلى غرابة الموقف، وإلى أن شهرزاد هنا تختلف عن شهرزاد الحكاية؛ فهى غير قلقة على مصيرها ولا على مصير العذارى، ولم تقم بأى إجراء لمنع شهربار من الإقدام على ارتكاب فعل القتل مرة أخرى. هل عاد شهربار سيرته الأولى كما فى الحكاية. إن سيلاً من الأسئلة يتدفق إلى الذهن نتيجة فعل القتل والسياق الذى يتم فيه. ومن ناحية أخرى، تبدل دلالة الفعل إلى دلالة على تغير شهربار فى المسرحية عنه فى الحكاية؛ فالقتل كان وسيلة لتأكيد الذات المكشوفة فى الحكاية، لكنه هنا قتل من أجل المعرفة؛ فشهربار تتحكم فيه رغبة المعرفة التى يريد أن يحققها بشتى الطرق:

(المفعول) الذى يقف شهربار (المعارض) ضد هذه الرغبة، وتستعين شهرزاد بأختها وبالحكايات الشائقة المتنوعة وأبنائها الثلاثة والتجربة (المساعد) لتحقيق رغبتها من أجل الحياة والاستقرار (المرسل إليه).

إن البنية المتحكممة فى الحكاية الإطار بنية ثنائية على النحو التالى:

الفاعل / المفعول = شهرزاد / الرغبة فى الإنقاذ.

المرسل / المرسل إليه = قتل فتيات المدينة / الحياة.

المساعد / المعارض = دنيازاد - الحكى - الأطفال - التجربة / شهربار.

الدواما: شهرزاد

لم يحفل توفيق الحكيم بالحوادث الكثيرة فى الحكاية الإطار، ولم يحفل كثيراً بالتفاصيل المتنوعة التى ترد فيها، وتمثل السياق المعتمد على التسلسل الزمنى الممتد، وإنما توقف عند بعض الأحداث التى ترد فى الحكاية التراثية، مع تغيير دلالاتها، تبعاً للسياق الدرامى وللبنية الجديدة، وذلك على النحو التالى:

- ١- قتل شهربار العذراء (المنظر الأول).
- ٢- سعى شهرزاد نحو تغيير شهربار (المنظر الثانى).
- ٣- فشل شهرزاد وقرار شهربار بالرحيل (المنظر الثالث).
- ٤- السفر لمعرفة الحقيقة (المنظر الرابع).
- ٥- مشروع الخيانة بين شهرزاد والعبد الأسود (المنظر الخامس).
- ٦- عودة شهربار والوزير قمر إلى المدينة وتسرب «شائعة» خيانة شهرزاد إياه (المنظر السادس).
- ٧- المواجهة تسفر عن انتحار قمر وموت شهربار وبقاء شهرزاد والعبد على قيد الحياة (المنظر السابع).

«شهرزاد: كنت أحسبك قد جاوزت طور
الطفولة..»

شهرزاد: أنت شهریار قبل ألف ليلة وليلة..
لم تتقدم ولم تتغير...

شهریار : بل تغيرت....

شهرزاد: كنت في ذاك العهد تسفك
الدماء، وهأتذا اليوم تفعل أيضاً...

شهریار: كنت أقتل لألهو... واليوم أقتل
لأعلم... (٨)

وفعل القتل في المسرحية فعل رمزي، إنه تجسيد
لرغبة شهریار في قتل رغبته في الاتصال بالنساء وتأکید
لرغبته في الانفصال عما هو أرضى والانطلاق خارج
المكان وخارج المهدود. يقوم شهریار بالقتل بنفسه، ولا
يكلف الجلاد بالقيام بهذا الأمر كما كان يفعل في
الماضي، كأنه يقتل بنفسه الشفرة الشقية التي تخيم على
المسرحية، ممثلة في نداء الجسد:

شهرزاد: «باسمة» أنا جسد جميل... هل أنا
إلا جسد جميل!؟

شهریار : «صحيح» سحفاً للجسد الجميل...

شهرزاد: أنا قلب كبير... هل أنا إلا قلب
كبير!؟

شهریار : سحفاً للقلب الكبير...

شهرزاد: أتذكر أنك عشقت جسدی يوماً،
وأنتك أحببتی بقلبك يوماً...

شهریار: مضى كل هذا .. مضى..
«كأخطاب نفسه» أنا اليوم إنسان
شقی...» (٩)

لقد أصبح هم شهریار الأول هو اكتشاف المجهول،
سواء في شخصية شهرزاد أو في الطبيعة. لكن شهرزاد لا
تساعده وإنما هي دائماً تسخر منه لأنه لن يستطيع
كشف كل الأسرار ولن يستطيع التحرر منها. إنها تتحداه
بفتنتها وجسدها وعاطفتها وتثير لديه الرغبات المختلفة،
لهذا كله تبدو قوة كبيرة تمثل مركز المسرحية الذي
يستقطب كافة الشخصيات وكل الأفعال إليه. وربما هذا
يفسر لنا تلاعبها بشهریار إضافة إلى تلاعبها بالوزير قمر
والعبد الأسود، فجميعهم يرغب فيها ويراها في مرآة
نفسه، وهم أسرى شخصيتها متنوعة الأبعاد وضعفاء
إزاءها. تستطيع شهرزاد أن تعيد - مؤقتاً - شهریار إلى
حظيرتها بجسدها وشعرها وحكاياتها:

«شهرزاد: «تداعب شعره بأناملها» إنك لست
هرما يا شهریار.. شعرك مازال في
لون الليل...

شهریار: داعبى شعری كما تفعلین..
أسمعنی صوتك الحنون... ما
كنت أعلم أنك على هذا
الجمال!... أهذا ثغرك يا
شهرزاد... إنه كأس لؤلؤ!.. شعرك
يا شهرزاد.. إنه العناقيد!...

شهرزاد: تعال.. أرح جسمك قليلاً...

شهریار: دعيني أتوسد حجرك كأني طفلك
أو زوجك.. هل أنا حفاً
زوجك؟... لست أصدق قولي إن
هذا صحيح... ضمى ذراعيك
حول عنقي... ذراعاك من فضة يا
شهرزاد!... أريد أن أعلم أن هذه
الكنوز هي لي.. لم لا تحسديني
عن حبك لو أنك تحبيني
قليلاً؟... لكنك لا تحملين لي
شيئاً من الحب...

زمان الرحيل إلى أماكن أخرى خارج المدينة لاكتشاف موضوع الخيانة ومدى تحققه في العالم. أيضاً يستخدم الحكيم الرحيل حتى يكتشف شهریار حقيقة الوجود.

يخصص الحكيم المنظر الرابع للرحلة؛ حيث شهریار ووزيره قمر في صحراء مترامية الأطراف وفي ساعة الغروب. وفي الحكاية القديمة يهتم المؤلف الشعبي بالرحلة ولكن بصورة مختلفة؛ عند الحكيم يدور الحدث في مكان طبيعي قمر نقيض للشراء الموجود في القصر، وفي فضاء شاسع نقيض للبهو الملكي أو الهدع الضيق وفي ساعة الغروب ليضفي مسحة من الحزن على المنظر المسرحي؛ بينما المؤلف الشعبي يخرج إلى الطبيعة عند البحر وفي مكان به حياة حيث عين المياه والأشجار، كأن المؤلف الشعبي يكرر صورة المكان الطبيعي الذي حدثت فيه خيانة زوجة شهریار مع العبد الأسود، فقد تم هذا في حديقة القصر. إن المكان الطبيعي في المنظر المسرحي وفي المشهد القصصي، لكن التغيرات في مكونات المشهد مكانياً وزمانياً تتفق مع أهداف الكاتب المسرحي والمؤلف الشعبي كل على حدة. إن هدف المؤلف الشعبي تأكيد فعل الخيانة، لهذا يعتمد على التكرار لأحداث حدثت من قبل مع تحريف ضئيل في الصورة، ويتحقق لشهریار وأخيه اكتشاف الحقيقة ومن ثم يحدث التحول في مسار الفعل القصصي. بينما يهدف الحكيم إلى وضع الشخصيتين (شهریار وقمر) في المشهد الطبيعي حتى يتجسد التناقض بينهما في أسلوب التعامل مع الطبيعة؛ فشهریار يتأملها تأمل العالم بأسلوب علمي عقلاني يفسر ظاهرة الغروب، بينما قمر يستخدم أسلوب لا عقلاني عاطفي، وهذا كله يمثل استعارة درامية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمعلقة شهریار وقمر بشهرزاد. وتبرز براعة الكاتب في استخدام الترابط بين الشخصية والمكان لتجسيد الحركة النفسية والفكرية. إن الشخصيتين، على الرغم من أسلوبيهما المتناقض، تتألمان وتشعران بالغتراب، وقد أثار غروب الشمس فيهما ذلك الشجن:

شهرزاد: «في نهكم خفي» أراك قد عدت إلى القلب والحب!...»^(١٠).

في النهاية، تفشل شهرزاد في محاولتها استعادة شهریار إلى حظيرتها وإلى سجنها، ويقرر الرحيل إلى حيث لا حدود:

«قمر: أترك تتعمد هجر امرأتك؟..»

شهریار: وهجرك أنت أيضاً...

قمر: المهيون لك تهرب منهم!...

شهریار: ومن نفسي أيضاً!...»^(١١).

.....

شهریار: لا بأس... لن أعود إلى جسدك الجميل.. لن يسكنني ريق نورك ونفح شمرك وضمات ذراعيك... شبت من الأجساد!... شبت من الأجساد!.. شبت من الأجساد!...

شهرزاد: أصبحت لا تشعر...

شهریار: لا أريد أن أشعر.. كنت قبل أشعر ولا أعي. اليوم أنا أعي ولا أشعر... كالروح!...»^(١٢).

يؤكد الحكيم فشل شهرزاد في استقطاب شهریار كي تتجسد إرادة شهریار وإصراره على الانفلات من تأثيرها والرحيل من أجل الحصول على الحقيقة. إن فشل شهرزاد هنا يحاثل فشلها في الحكاية الإطار، ذلك الذي يتضح في الخاتمة من خلال استعانتها بأبنائها الثلاثة للتأثير عاطفياً على شهریار. ومن ناحية أخرى، نجد أن الرحيل يمثل إحدى مراحل الحدث المهمة في المسرحية والحكاية. في الحكاية يقرر شهریار وأخوه شاه

«شهریار:» ينظر فجأة إلى الشمس وهي
تغيب» انظر يا قمر!... فراق
الشمس محزون حقاً!...

قمر: «يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس
صمتاً؟»..

شهریار: «بعد لحظة تأمل» شأن كل فراق...
قمر:...

شهریار: لعلها حزينة هي الأخرى... ألا ترى
ضعف أشعتها وشحوب لونها؟...
لكنه حزن لحظة... لحظة الفراق
فقط...

قمر: «في صوت خافت» هاهي ذى قد
غابت في الرمال» (١٣).

أثناء غياب شهریار (فعل العقل) وقمر (فعل
القلب) يبرز فعل (الجسد) ممثلاً في العبد الأسود، وذلك
في المنظر الخامس. إن الشفرة الشبقية تبرز في بداية
المسرحية من خلال العبد الأسود وعلاقته أولاً بالعذراء
التي قتلها الملك شهریار؛ ثم تظهر بعد ذلك بدرجات
متفاوتة لتجسيد معاناة شهریار ومحاولته الانفلات منها،
وها هي تبرز لتؤكد نفسها لتستمر حتى نهاية المسرحية.
ومكان الحدث في هذا المشهد يتمثل في بهو الملك؛
حيث يحل العبد محل السيد الغائب، ويتم اللقاء بين
شهرزاد والعبد ليس في وضع النهار وإنما في الليل الذي
يلوذه المؤلف: «ليل داج ساج». أيضاً نجد أن العبد لا
يدخل إلى المكان بصورة مشروعة طبيعية من الأبواب،
وإنما يدخل متسللاً من النافذة. إن العبد يرى في
شهرزاد الجسد الجميل والعقب المثير للشهوة الجنسية.

العبد: أو يمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً
مثلي؟!...

شهرزاد: ألم فعل ذلك زوج شهریار الأولى؟
العبد: «يشير إلى جسمها وإلى جسمه»
هذا البياض وهذه الرقة... وهذا
السواد وهذه الغلظة....

شهرزاد: «باسمة» الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت
من الطين الأسود الغليظ...
العبد: وقبحي وأصلي الوضع!..

شهرزاد: ينبغي أن تكون أسود اللون... وضع
الأصل... قبيح الصورة... تلك
صفاتك الخالدة التي أحبها...؟
العبد: تلك صفات الشهوة... (١٥).

العبد هو سيد مملكة الجسد، يتحرك دائماً في
الظلام، لهذا فهو في المسرحية يمثل الرمز بدلالاته
المستقرة في العقل الجمعي العربي وربما الشرقي أيضاً.
وفعل الجنس هنا فعل رمزي له أهميته الدرامية من
حيث هو وسيلة لإثارة غيرة شهریار في المنظر السابع.
هنا، يستعير الحكيم فعل الخيانة من الحكاية، وهو فعل
لم تقم به شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، لكنه يستخدمه هنا
ليحقق الكاتب أهدافه الدرامية وتصوراتهِ للعلاقة بين
شهرزاد والصور الثلاث للرجل (شهریار، قمر، العبد).
فضلاً عن هذا، فإن الحكيم يجعل العبد يعيش في
الظلام الدائم؛ إنه يعيش داخل شهرزاد، وإذا ما خرج إلى
النور فإنه محكوم عليه بالموت.

شهرزاد: نعم... إن أردت الحياة يا حبيبي
فاسع في الظلام كالثعبان... احذر
أن يدركك الصباح فتقتل؟
العبد: إذا رأيته الملك؟..

شهرزاد: بل أنا.. حتى لك لا يحيا إلا في
الظلام... (١٥).

قمر : أو لهذا هربنا نحن من ديارنا
وهجرنا أهلنا وطفنا ببلاد
الأرض؟! كى تكون هنا
خاتمة رحلتنا?!

شهریار: رحلتنا?... صه أيها الأبله!... إنا ما
نحركنا بعد... (١٦).

فى هذا المكان، تنطلق إشاعة الخيانة، ويظهر
السيف الخاص بالجلاد باعتباره أداة للانتقام تعطلت
طيلة ألف ليلة وليلة، وكان قد باعه الجلاد فى بداية
المسرحية ليشرّب بشمعه خمرًا. فيتداعى إلى ذهن المتلقى
موقف شهریار إزاء الخيانة فى الحكاية الأصلية لكن أفق
التوقع تبعاً لشخصية شهریار الذى انفصل عن الواقع
يقضى على هذا التداعى؛ حيث يتسق شهریار مع صورته
الدرامية الجديدة. إنه لا يهب للانتقام وإنما الذى يسمى
إلى ذلك هو قمر الماشى الذى يخفى مشاعره تجاه
شهرزاد لعلاقته الوثيقة بشهریار. لذلك نجد أن قمر
العاطفى يثور ويهتم بالسيف الذى يأخذه معه:

قمر : أهى تستطيع هذا؟ .. أهى تقدم
على مثل هذا ؟ .. إن هذا افتراء
... إنه لا افتراء ...

شهریار : جفف دموعك أولاً .. لانكن أنت
أيضاً رجلاً حقيراً... جفف
عينيك...

قمر: أسخر منى؟...

شهریار: حاشا لله... أو ترانى خليقاً أن
أسخر من قلب رجل؟...

قمر: «فجأة» مولاي!... وإذا كان ما
سمعنا صحيحاً؟...

تنتشر إشاعة العلاقة المحرمة بين شهرزاد والعبد فى
أرجاء المدينة، ويلوك لسان الجلاد بها فى خان أبى
ميسور. يسمعها شهریار وقمر المتكران فى شخصيتى
تاجرین من تجار البصرة الموسرين. لقد عادا إلى المدينة،
وها هما فى مكان غير طبيعى صاحبه «أبو ميسور»، وهو
رجل فيلسوف يرى الأشياء بمنظور يختلف عن منظور
الآخرين؛ فالبساط لديه بحر ممتد، والجلاد الرائد على
الفراش الوثير يرى أنه حشرة، والفراش الخالى هو طائر
الرخ. هذا الخان صورة استعارية للعالم الذى تعدد صور
ويخلو من الحقيقة المطلقة، وإنما الحقيقة نسبية يختلف
البشر فى إدراكها. يصل شهریار إلى حقيقة أنه بالذهن
يمكن للإنسان أن يتحرر من الأرض ومن السجن ومن
الطبيعة:

«أبوميسور: يشير إلى الفرّاش الخالى» هيا
اعتليا جناحي هذا الطير!...
«ينصرف هو الآخر».

قمر : الطير؟.. أى طير..؟

شهریار : «وهو يجلس على الفرّاش» طير
الرخ...

قمر: أتمزح؟... إنى ما إخالك إلا هازلاً
بمجيئك إلى هذا المكان... أو
يعجبك كلام أنصاف الجانين
هؤلاء... انظر إلى القاعة الأخرى!...
ما بالهم مسندين إلى حائط الدار
هكذا؟.. لا شيء والله أشبه حقاً
بأعجاز النخل الخاربة من هؤلاء
الآدميين!...

شهریار: نعماً الهاربون من أجسادهم!...

المتطرفة لا يصمد في المواجهة مما يؤدي به إلى الانهيار والانتحار؛ إن عاطفته غير متبصرة ومثاليته خيالية، ويفتقد الوعي والقدرة على الصمود. لقد وصل إلى اليأس ليحطم المثال والنموذج الذي يعبد وهو «شهرزاد» وفقد الإيمان به:

«شهریار: قمر مات..!

شهرزاد: لا تجزع يا شهریار..!

شهریار: انطفأت حياة قمر..!

شهرزاد: وأسفاه..

شهریار: «بعد لحظة» لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس؟..

شهرزاد: لأنه لم يعد يؤمن بها...

شهریار: الإيمان!...

شهرزاد: لقد كان رجلاً...

شهریار: نعم .. قد كان رجلاً..

شهرزاد: أما أنت يا شهریار..

شهریار: أنا ؟ .. من أنا ؟ ..

شهرزاد: أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق، ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض .. فلم تفلح التجربة...»^(١٨).

إن المعرفة هي مصدر القلق لدى شهریار، ووعيه بهذا القلق هو مصدر عذابه، بينما قمر لا يملك إلا اليأس. والعبد ينطلق ويستمر في الحياة لافتقاده إلى المعرفة أو الإيمان بالعاطفة. إنه الجزء الحيواني في الإنسان والشهوة والشبق الذي به تبدأ المسرحية وبه تنتهي في دورة كاملة. إنها دورة حياة الرجل في تطوره؛ حيث

شهریار: لا تقل هذا الكلام يا قمر...
أيمكن لعقلك أن يتخيل شهرزاد في أحضان عبد؟ لا... عبد نار من الهوس؛ بل عبد أسود قذراً...

قمر: هب أن الأمر صحيح، تفعل بلأرب واحبك يا مولای...

شهریار: أى واجب؟...

قمر: «يشير إلى سيف الجلاد» كما فعلت بزوجك الأولى...

شهریار: وقت أن كنت مثلك...

قمر: ماذا تعنى؟

شهریار: قمر.. أحقيقة أنت تحبها؟... أنت واهم أيها المسكين!... أنت لا تحبها.

قمر: مولای...

شهریار: «يشير إلى جسم قمر» بل هذا الذى يحبها...»^(١٧).

في ختام المسرحية (المنظر السابع)، تحدث المواجهة؛ حيث تتجمع الصور الثلاث للرجل (شهریار/ قمر/ العبد) لتتجلى مأساة انشطار النفس البشرية في صورها الثلاث. وفعل المواجهة يحدث في الحكاية الأصلية في الخاتمة بين شهرزاد وشهریار؛ حيث العفو الشامل الذى يصدره الملك عن شهرزاد وبعم الخير والسرور المدينة وتستمر الحياة. لكن، يؤدي فعل المواجهة عن طريق استخدام شهرزاد للعبد في مشروع الخيانة إلى تجسيد مأساة شهریار في انفصاله التام عن الحياة واغترابه عنها ونفيه منها. إن مأساة شهریار تنبع من وعيه بأنه محكوم عليه بالموت (المادى أو المعنوى)، لكنه يستمر في الطريق الذى اختاره، بينما قمر بعاطفته

المكتسب/ الموروث
التحرر/ السجن
الحاضر/ الماضي.

إن تعدد المستويات يدل دلالة عميقة على ثراء العمل الفني، ويخرج به عن التفسير المحدود، ويسمح بالتالي بالتفسيرات الكثيرة المتنوعة من قبل المتلقى. ولتحقيق ذلك تم تعديل وظائف ممثلي السياق في الحكاية الأصلية على أساس أن الفاعل في المسرحية يتمثل في شهریار الذي أثار فيه (شهرزاد - الطبيعة) الرغبة في المعرفة لكشف أسرارها والانطلاق من السجن الذي يشعر به (سجن المكان وسجن الطبيعة). إن شهرزاد هي القوة المثيرة لرغبات الآخرين، فهي في المسرحية تمثل المرأة والطبيعة والكيان الكامل والموروث والسجن والماضي والغموض.

«شهریار: قد لا تكون امرأة، من تكون؟...
إني أسألك من تكون؟... هي
السجينة في خبدها طول
حياتها... تعلم بكل ما في
الأرض... كأنها الأرض... هي
التي ما غادرت خميلتها قط...
تعرف مصر والهند والصين... هي
البكر... تعرف الرجال كامرأة
عاشت ألف عام بين الرجال،
وتدرك طبائع الإنسان من سامية
وسافلة... هي الصغيرة لم يكفها
علم الأرض فصعدت إلى
السما... تحدثت عن تدبيرها
وغيبها كأنها رهيبة الملائكة،
وهبطت إلى أعماق الأرض تخفي
عن مردتها وشياطينها وممالكهم
السفلى العجيبة كأنها بنت
الجن... من تكون تلك التي لم

(جسد ← عاطفة ← معرفة) ثم موت لتبدأ
دورة جديدة، وهكذا:

شهرزاد: «كأخطابة لنفسها» دار، وصار إلى
نهاية دورة..

العبد: «يتحرك فجأة» أستطيع أنا أن أعيد
إليك...

شهرزاد: خيال شهریار آخر الذي يعود...
يولد غضاً ندياً من جديد أما هذا
فشجرة بيضاء قد نزلت... (١٩٩).

إن سياق الفعل الدرامي الذي أبدعه الحكيم
يختلف تماماً عن سياق الفعل القصصي الذي أبدعه
المؤلف الشعبي، وهذا يعود إلى التركيب الجديد للأفعال
وإعطائها دلالات مختلفة ومتنوعة ويظهر هذا نتيجة
أسلوب الحكيم الذي ينتمى إلى المدرسة الرمزية، حتى
اختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار.

لقد أدرك الحكيم البنية العميقة Deep structure
داخل الحكاية الإطار، وهي المسؤولة - كما يرى
جريماس - عن توليد بنية الحوادث السطحية، وإدراك
الدلالات المتنوعة للأفعال وللشخصيات، لكنه لم ينقل
هذه البنية وإنما تحرر منها، خاصة فيما يختص بممثلي
السياق وتعديل الوظائف الخاصة بهم بما يتفق مع رؤيته
الخاصة والقيم الجمالية والتقاليد الفنية التي يكتب من
خلالها. قرأ الحكيم الحكاية قراءة فلسفية ورمزية،
مستخلصاً الجوهرى فيها. ومن خلال رؤيته للوجود
الإنساني، استطاع أن يطرح البنية الثنائية للمسرحية على
مستويات عدة على النحو التالي:

الرجل/ المرأة
الإنسان/ الطبيعة
الناقص/ الكامل

خارج ما يحتوى جسدى من زمان
ومكان!... حتى السفر أو الانتقال
إن هو إلا تغير إناء بعد إناء... ومتى
كان فى تفسير الإناء تحريير
للماء!...» (٢٢).

«شهریار: أنت أنا.. أنت نحن.. لا يوجد غيرنا
نحن.. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير
ظننا وخيالنا... الوجود كله هو
نحن... ما من شيء خلا صورتنا فى
هذه المرأة العظيمة التى تحيط بنا
من كل جانب.. لقد سمعت هذا
السجن من البلور...» (٢٣).

.....

«شهریار: دائماً هذه الأرض... لا شيء غير
الأرض... هذا السجن الذى
يدور.. إنا لا نسير... لا نتقدم ولا
نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض...
إنما نحن ندور.. كل شيء يدور...
تلك هى الأبدية... بالها من
خدعة!... نسأل الطبيعة عن سرها
فتجيبنا «بالف» والدوران» (٢٤).

لقد هدم الحكيم النص القصصى واستخدم بعض
عناصره ليعيد بناءها من جديد. وقد اتضح لنا هذا فى
علاقة الفعل الدرامى بالفعل القصصى، ويتأكد أيضاً فى
التخطيط التالى لمحتلى السياق:

مرسل ← مفعول ← مرسل إليه (الحقيقة)
(شهرزاد والطبيعة) (المعرفة)



مساعد ← فاعل ← معارض
(الساحر، الرحيل) (شهریار) (قمر، العبد)
(البحث)

تبلغ العشرين، قضتها كأترابها فى
حجرة مسدلة السجف؟... ما
سرها؟... أعمرها عشرون عاماً؟...
أم ليس لها عمر؟... أكانت
محبوسة فى مكان؟... أم وجدت
فى كل مكان؟... إن عقلى
ليغلى فى وعائه، يريد أن يعرف...
أهى امرأة تلك التى ما فى الطبيعة
كانها الطبيعة!...» (٢٥).

إنها ترتبط بكل شخصيات المسرحية، يرى كل فرد
منهم حقيقتها من منظوره الخاص. إذا كان شهریار يراها
سراً هائلاً كأنها الطبيعة، فإن قمر الوزير يراها قلباً كبيراً
ويراها العبد الأسود جسداً جميلاً. والشخصية التى تحاول
أن تصل إلى الحقيقة هى شخصية شهریار، لهذا فإن
رغبته المثارة يسمي إلى تحقيقها، بينما قمر والعبد لا
يستسلمان للشك ويقفان مرتبطين بشهرزاد، لهذا فإنهما
يقفان موقف المعارض لشهریار. يلجأ شهریار إلى الساحر
أولاً؛ كى يساعده فى الحصول على الحقيقة وكشف
السّر، ويفشل الساحر فى أن يلعب دور المساعد لفشل
وسائله، لهذا يلجأ شهریار إلى الرحيل والتأمل فى الحياة
والاستماع للناس، وذلك كله من أجل الوصول إلى
الحقيقة. تلك الحقيقة التى وصل إليها شهریار هى
عدمية الحياة وأن المعاناة مستمرة. لقد فشل فى الانطلاق
والتحرر من سجنه.

«شهریار: هأنذا فى القصر من جديد؟...
إلام انتهيت؟... إلى مكان
البداية.. كثور الطاحون على عينيهِ
غطاء... يدور... ثم يدور.. ثم
يدور... وهو يحسب أنه يقطع
الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق
مستقيم...» (٢٦).

«شهریار: أولست كالماء يا شهرزاد... سجيناً
دائماً كالماء؟... نعم... ما أنا إلا
ماء... هل لى وجود حقيقى

وسعيه إلى التخرير من الموروث. وهو بذلك التشكيل وتلك الصياغة يدفع المتلقى نحو إدراك الموروث إدراكاً جديداً.

في هذا التغير للبنية القصصية، وفي إعادة ترتيب عناصرها وتركيبها في صياغة جديدة، تظهر خصوصية الحكيم وقدراته، الإبداعية،

الهوامش:

- (١) انظر: مصطفى منصور، الدراما العربية الحديثة والحوار العربي الأوربي في القرن ١٩، مجلة المسرح، عدد (٥٨)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٣.
- (٢) جورج ليكوت، مقدمة مسرحية شهزاد في: توفيق الحكيم، شهزاد، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت)، ص ٨.
- (٣) توفيق الحكيم، سجن العمر، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت)، ص ٢٦١.
- (٤) محمود أمين العالم، توفيق الحكيم مفكراً فناناً، دار شهدي للنشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٠.
- (٥) ألف ليلة وليلة، الجزء الرابع، دار مكتبة الحياة، بيروت (ب.ت)، ص ٤٩٧.
- (٦) رمان سelden، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٩٠، ص ١٠٣، ١٠٢.
- سامية أسعد، سيميولوجيا المسرح، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
- هدى وصفي، تحليل سيميولوجي لمسرحية الأسفلة، فصول المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
- أنور المرتضى، سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
- (٧) توفيق الحكيم، شهزاد، ص ٤٠.
- (٨) المسرحية ص ٥٦.
- (٩) المسرحية ص ٥٩.
- (١٠) المسرحية ص ٧٤.
- (١١) المسرحية ص ٨٣.
- (١٢) المسرحية ص ٩٢.
- (١٣) المسرحية ص ١٠٠ - ١٠١.
- (١٤) المسرحية ص ١٠٧ - ١٠٨.
- (١٥) المسرحية ص ١١٠.
- (١٦) المسرحية ص ١١٩ - ١٢٠.
- (١٧) المسرحية ص ١٣٦ - ١٣٧.
- (١٨) المسرحية ص ١٥٧ - ١٥٨.
- (١٩) المسرحية ص ١٥٩ - ١٦٠.
- (٢٠) المسرحية ص ٦٦ - ٦٧.
- (٢١) المسرحية ص ١٤٣.
- (٢٢) المسرحية ص ١٤٧.
- (٢٣) المسرحية ص ١٤٩.
- (٢٤) المسرحية ص ١٥٠.



ألف ليلة وليلة فى الموسيقى

سمحة الخولى*



موسيقى بعينه؟ وذلك لأن أول ما يتبادر للذهن أن التوجه الرومانسى هو الذى حول أنظار المؤلفين إلى (ألف ليلة) التى وجدوا فيها أرضاً خصبة لنزعة الخيال الأصيلة عند الرومانسيين، فلعل عالم (ألف ليلة وليلة) الخيالى، الغرب والبعيد، قد أرضى نزعة الهروب من واقع غربى أفسدته الصناعة ودفع فنانى القرن التاسع عشر للانطلاق عبر حدود الزمان والمكان، إلى عالم (ألف ليلة وليلة)؛ فهم يميلون لتمجيد كل ما هو مناهض لواقعهم ولحضارتهم التى شعروا إزاءها بالإحباط وخيبة الأمل وتبدد الأحلام.

غير أن الرومانسية - فى حد ذاتها - لا تقدم تفسيراً جمالياً كافياً لظاهرة الحماس الكبير من المؤلفين الغربيين لقصص تلك السلطانة الأسطورية شهرزاد، التى عرفت كيف تقاوم مصيرها الحالك، وتدفع عن نفسها انتقام شهریار من بنات حواء، بحكاياتها الساحرة. فإذا

ليس من بين أعمال التراث الأدبى الشرقى كله ما استهوى المؤلفين الموسيقيين فى الغرب مثل (ألف ليلة وليلة). وإذا أردنا أن ندرس الإبداعات الموسيقية - العديدة والمتنوعة - المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى الغربية، فلا بد أن نسعى إلى تفهم الدوافع النفسية والفنية والتاريخية وراء هذا الاهتمام الكبير الذى أنتج أعمالاً موسيقية للأوبرا، وأخرى للباليه - وغيرهما من المؤلفات السمفونية - أو للبيانو أو للفناء.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل يمكن تفسير موجات الاهتمام بموضوعات (ألف ليلة وليلة) من جانب المؤلفين الغربيين - رغم بعدها عن عالمهم وعن موسيقاهم - تفسيراً تاريخياً يرتبط باتجاه أو مذهب

* أستاذ متفرغ بمعهد الكونسرفتوار بالقاهرة.

الموضوعات (التي تتفاوت فى مدى طرافتها وسذاجتها) للأوبرات وللباليه، ولغيرهما من أنواع الإبداع الموسيقى الفنى.

وهذه الموضوعات المأخوذة عن (ألف ليلة) قد حظيت على يدى المؤلفين الغربيين بعناية موسيقية مرموقة، وأفادت من التقدم الفنى المتصل للغة الموسيقى الغربية فى هذين القرنين الحافلين (التاسع عشر والعشرين)، سواء فى أجهزة الأداء الموسيقى كالأوركسترا والكورال والمغنين، أو فى لغة الباليه الحركية المتطورة، بالإضافة لما حققه الإخراج المسرحى بعناصره، من تصميم للمناظر وتقنيات العرض المسرحى وغيرها. وكل هذه الإمكانيات الضخمة التي تمتلكها الموسيقى فى الغرب، قد وجدت مجالا شيقاً لها فى الموضوعات الشرقية الخيالية، القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بمروض باذخة ملونة. فالمستمع الأوروبى نفسه بحاجة إلى ما يذهب خياله ويهزه بعناصر الغربة Exotism التي لا زالت من أبرز محاور الجذب فى أوروبا بوجه عام.

والأعمال الموسيقية المستوحاة من (ألف ليلة وليلة)، التي أمكن حصرها هنا، تنقسم إلى أوبرات، ومؤلفات سيمفونية للأوركسترا، أو باليهات Ballets أو مؤلفات للغناء أو للبيانو. ومبدهوها ينتمون للقرن التاسع عشر وللقرن العشرين كما ذكرنا. ونظراً لأن الأوبرات عن (ألف ليلة وليلة) تمثل أغلبية لافتة فى السجل الموسيقى لـ (ألف ليلة وليلة)، فإننا سنبدأ هنا بالتعريف بهذه الأوبرات ومؤلفيها بهدف استعراض مدى انتشار (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى المسرحية الأورالية، ثم نتطرق بعد ذلك إلى عرض أكثر تفصيلاً لاثنتين من هذه الأوبرات التي حققت مكاناً فى «البروتوار»:

كانت رومانسية رمسكى كورسكوف من عوامل إلهامه فى عمله السيمفونى الأشهر (شهرزاد)، وإذا كانت رومانسية كارل ماريا فون فيبر Weber وراء اختياره موضوع أوبرا (أبو حسن)، فإن هذا الدافع الرومانسى لا وجود له فى حالة موريس رافيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) فى افتتاحيته الأركستراية لأوبرا «شهرزاد» (وهي التي لم يتجر منها إلا هذه الافتتاحية)، أو فى مجموعة أغانى بالعنوان نفسه «شهرزاد». وفى هذا القرن العشرين، أبدعت أوبرات تكاد تبلغ العشرة فى إطار لغة موسيقية بعيدة إلى حد كبير عن عاطفية الموسيقى الرومانسية، وبلغة هارمونية أقرب إلى التناثر وحدة الخطوط اللحنية، وتطويع يخلو من النعومة واندماج الألوان الأركستراية، الذي كان الرومانسيون يتعاملون به. ذلك لأن رافيل، على سبيل المثال، بدأ إبداعه متأثراً «بانتطباعية» (تأثيرية) ديوسى لم يتحول - عبره الكلاسيكية الحديثة - إلى أسلوب شخصى خاص. وهناك عدد من موضوعات (ألف ليلة) التي تحولت إلى مؤلفات للأوركسترا أو البيانو أو الباليه فى القرن العشرين، لعل أحدثها باليه بعنوان (شهرزاد) كتب موسيقاه مؤلف من جورجيا اسمه ت. كا كخيدزا Kakhidze وقدم فى أبريل سنة ١٩٩٤ بنجاح كبير (ذكرته الدورات الموسيقية) فى تيليسى، كما عرض فى موناكو وألمانيا، وهو بسبيله للعرض فى الولايات المتحدة فى موسم ١٩٩٤ / ٥.

فالأعمال الموسيقية المستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة)، إذن، ليست وليدة عصر بعينه، وهي لا تنتمى لإطار مرجعى فنى واحد، فقد أثبت أنها تتجاوز ذلك بما يوحى لنا بأن الابتكار الأدبى دائم التجدد فى (ألف ليلة)، والنماذج الإنسانية المثيرة، وعوالم الخيال العجيبة التي نسجت «شهرزاد» حول قصصها فى (ألف ليلة)، كل هذا وراء انبهار المؤلفين الغربيين - والأوروبيين على وجه التحديد - بـ (ألف ليلة) التي أمدتهم بذخ من

١ - كارل ماريا فون فيبر Weber (١٧٨٦ - ١٨٢٦) ألماني: أوبرا «أبو حسن» Abu Hassan.

٢ - إرنست ريبير Reyer (١٨٢٣ - ١٩٠٩) فرنسي: أوبرا «التمثال La Statue عن (ألف ليلة وليلة).

٣ - بيتر كورنيليوس Cornelius (١٨٢٤ - ١٨٧٤) ألماني: أوبرا حلاق بغداد - Der Barbier Von Bagdad.

٤ - برنارد سيكلز Sekles (١٨٧٢ - ١٩٣٤) ألماني: أوبرا «شهر زاد Scheherezade».

٥ - هنري رابو Rabaud (١٨٧٣ - ١٩٤٩) فرنسي: أوبرا «معروف الإسكافي» Marouf le Savetier du Caire.

٦ - آرماند بولينياك (١٨٧٦ - ١٩٦٢) فرنسية Po-lignac: أوبرا «ألف ليلة وليلة».

٧ - كورت آتربيرج (١٨٨٧ -) سويدي At-terberg: أوبرا «علاء الدين والمصباح السحري».

٨ - جوليا فايسبرج Weissberg (١٨٧٨ - ١٩٤٢) روسية: أوبرا «جولنارا» أو «جولناره».

٩ - إيزائي دوبروفين Dobroven (١٨٩٤ - ١٩٥٣) أوبرا «ألف ليلة وليلة».

١٠ - روبرتو جيرهارد Gerhard (١٨٩٦ - ١٩٧٠) إسباني برهاني: أوبرا «شهر زاد».

أوبرا «حلاق بغداد»

موسيقى كورنيليوس:

بيتر كورنيليوس مؤلف ألماني ولد في مدينة ماينز، بالقرب من فرانكفورت في مقاطعة هيسين، جمع بين موهبة الأدب والموسيقى، جمعته صلات موسيقية وأدبية بكل من ليست Liszt وبرليوز Berlioz من أساطين الرومانسية. وكان شديد الإيمان بمبادئ الموسيقى

الجديدة - موسيقى المستقبل - التي تزعمها كل من ليست وفاجنر، وبلغ من حماسه لمبادئها أنه سخر قلمه لنشر أفكارها ولترجمة كتابات «ليست» عنها من الفرنسية للألمانية، وكان ينشر كتاباته النقدية في المجلة الموسيقية الجديدة، أحد المناير الكبرى للموسيقى الرومانسية (منذ أنشأها ر. شومان). اتجه كورنيليوس في ممارسته التأليف الموسيقى الذي درسه في برلين، إلى المسرح وإلى الأوبرات الفكاهية بصفة خاصة، واتضح في أسلوبه في تأليفها تعمقه في اتجاهات التأليف الرومانسية وخاصة مدرسة «ليست» وفاجنر، بكروماتيستها Chromatism المتقدمة واستخدامها أفكاراً رئيسية بأسلوب اللحن الدال لتحقيق الترابط البنائي الذي يعرض الأسلوب الرومانسي المتقدم لبعض التفكك، نتيجة لتدخل الإحساس بالمركز التونالي للموسيقى.

وقد قام كورنيليوس بنفسه بإعداد النص الشعري (البريتو Libretto) للأوبرا عن حكاية «مزين بغداد» من (ألف ليلة وليلة) (الليلة ٣٣)، ولحن الأوبرا في أول الأمر من فصل واحد. ولكن المشهد الختامي فيه كان مفرط الطول إلى حد أنه استغرق حوالي ثلث طول الأوبرا، ولكنه رأى بعد فترة، وبعد فشلها الكبير في العرض الأول في فايمار سنة ١٨٥٨، أن يراجعها.

ولهذا العرض قصة طريفة: فقد حضر كورنيليوس سنة ١٨٥٤ إلى فايمار، حيث كان «ليست» يشغل منصب مدير الموسيقى، لكي يعمل سكرتيراً موسيقياً له. وعندما فكر في تلك الفترة في كتابة أوبرا فكاهية واختار لها هذا الموضوع حاول ليست أن يشبه عن هذه الفكرة الهشة، ولكن كورنيليوس لم يتأثر بنصيحته. وعندما أُنجزها وعزف بعض أجزاءها لـ «ليست» شعر الفنان الكبير بقيمتها الموسيقية الحقيقية بالرغم من تهافت الموضوع، وقرر «ليست» أن يخرجها على مسرح أوبرا فايمار، الذي كان يعمل مديراً موسيقياً له. ولسوء

بأن يهين نفسه للقاء، وأن يستدعى الحلاق لهذا الغرض.

ويقبل الحلاق الشرار ولا يلبث أن يكتشف سر حماس نور الدين، فيقتفى أثره إلى بيت القاضي، فيسمع صراخ واحد من الخدم فيخطئ ويتصور أن القاضي قد ضرب نور الدين حتى الموت، وعندما يشعر نور الدين بصوت القاضي بعد صلاة الجمعة يخشى في صندوق كبير، ويحضر الحلاق عديم نور الدين ونساء أسرته ليطالبوا جميعا بجثته، ويكتشف القاضي أن الشاب المقتنى في الصندوق كاد يرمى عليه، وأخيرا يوافق على ارتباطه بابنته، ولكنه يطلب من جنده القبض على الحلاق، لمرده أن يستمتع بحكاياته اللانهائية!! وتختتم الأوبرا بأغنية شكر من الحلاق ويشترك الكورال في فقرة الختام على عبارة «السلام عليكم»!

وقد قام مؤلف الأوبرا بتعديل نهايتها عن (ألف ليلة)، كما أدخل فيها بعض التفاصيل المسرحية لخلق شيء من التشويق مثل الاختفاء في الصندوق، وعلمو القاضي ومباركته لارتباط الحببين. وبذلك النهاية «السعيدة» عدل المؤلف القصة التي انتهت في (ألف ليلة) بخروج البطل بساق مكسورة ونزوحه بعيدا عن المدينة التي يمش فيها الحلاق!

والجدير بالذكر أن عناصر الإبهار الموسيقى في تلحين كورنيليوس للأوبرا ليست معتمدة على التلون الشرقي، بل إن الموسيقى ذاتها هي القيمة الوحيدة وراء نجاح هذه الأوبرا، فهناك الأغنية الانفرادية (الآريا) التي يؤديها نور الدين (بصوت تنور) في الفصل الأول، تعبيرا عن سعادته الفائرة باللقاء المرتقب.

ثم هناك فقرة بارعة التجسيد: حين تغنى بستانة لنور الدين عن ضرورة الاهتمام بالحلاق ليحسن مظهره، ويكرر هو وراءها التعليمات نفسها بأسلوب «الاتباع» أي الكانون Canon في الموسيقى، وهو أسلوب جاد يستخدم عادة في الغناء متشابك الألحان (الهوليفوني)،

الحظ، كان هناك مخطط تزعمه مدير المسرح للإطاحة بليست. ونجح غريم ليست، بعد العرض الأول لهذه الأوبرا وفشله، في دفع «ليست» للاستقالة من منصبه! وكان كورنيليوس نفسه قد شعر بضرورة كتابتها من فصلين، واقتنع كذلك باقتراح صديقه «ليست» بأن يعيد صياغة افتتاحيتها كي يدمج فيها بعض الأفكار المهمة من الأوبرا، ولكن كورنيليوس توفي قبل أن يتم الصياغة الجديدة، فأكملها «ليست» بعد وفاته. وتولى اثنان من قادة الأوركسترا الألمان تعديلها (موتل وليفي) خاصة في التلون الأوركستراي. وقدمت أكثر من مره بهذه التعديلات ولكنها لم تعد لصورتها الأصلية التي كتبها بها مؤلفها إلا في عام سنة ١٩٠٤، وهي الصورة التي انتشرت بها بعد ذلك بعدة أعوام، حين إعادة تقديمها سنة ١٨٨٥ في أوبرا ميونيخ، وكان نجاحها في ذلك العرض إيذانا بتغير مصيرها، وبداية للاعتراف بقيمتها الموسيقية؛ حيث عرضت على مسارح ألمانية عدة. ولم يمنع تلحينها باللغة الألمانية من عرضها سنة ١٨٩٠ على مسرح أوبرا المشروبوليتان بنيويورك، ثم اهتمت بها لندن وليفينا. وعرضت في المهرجان الموسيقى الدولي في إدنبرة (اسكتلندا) في عام ١٩٥٦، في عرض لفرقة أوبرا هامبورج الشهيرة. و(حلاق بغداد) هي الأوبرا الوحيدة التي جلبت لمؤلفها الشهرة من بين أوبراته الثلاث ومؤلفاته الأخرى.

وجدير بالذكر أن مسرح أوبرا فرانكفورت الكبير يقوم بعرض (حلاق بغداد) حاليا، منذ أبريل سنة ١٩٩٤، في إخراج وتصميم جديدين، وذلك احتفالا بذكرى مرور مائة وعشرين عاما على وفاة مؤلفها (ابن مقاطعة هيسين). وسنشير فيما بعد إلى بعض التفاصيل الغريبة في هذا العرض الجديد الذي يلقى نجاحا كبيرا.

والقصة بالغة السذاجة: فالبطل نور الدين يتدله في حب مرجانة ابنة القاضي، وتتدخل بستانة الصديقة المعجوز للأسرة فتحصل له على موعد من مرجانة وتوصيه

ولكنه وظفه هنا توظيفاً فكاهياً موفقاً. وهناك ثنائي نور الدين ومرجانة في الفصل الثاني، ثم أخيراً، وليس آخراً، الختام الكورالي الشيق للأوبرا على عبارة «السلام عليكم».

ويعتبر النقاد نجاح كورنيليوس في إبداع هذا النص الموسيقي الشاعري المهكم - الذي يبدو كأنه قادم من عالم بعيد مغلف بالأحلام - باعتباره بعض النقاد نجاحاً عظيماً لهذا المؤلف الذي حول مثل هذه القصة الهشة إلى عمل مسرحي مشوق وناجح.

أما الإخراج الجديد الذي يقدم حالياً في فرانكفورت، ففيه «شطحات» مسرحية للمخرج، كما هو شأن مخرجي الأوبرا في عصرنا^(١)، أبرزها كورال النساء من أسرة نور الدين في الفصل الثاني وهن يرقصن رقصاً شرقياً يتعارض كلية مع الموسيقى التي تعبر عن الحزن على وفاته، وبذلك التناقض تعمق العنصر الساخر في العرض، وأضاف المخرج ما اعتبره مزهداً من التشويق والإثارة!

أوبرا معروف الإسكافي (أو معروف إسكافي القاهرة) :

موسيقى هنري رابو:

درس هنري رابو التأليف الموسيقي على ماسنيه^(٢) في كونسرفتوار باريس، وحصل على جائزة روما للإبداع الفني، وهي من أهم الجوائز التي يمنحها هذا المعهد. وكان له نشاط في قيادة الأوركسترا، وعندما ترك فوريه منصب عمادة كونسرفتوار باريس تولاه رابو من بعده.

ورابو مؤلف محدود الشهرة، وتستند شهرته إلى أوبرا «معروف»، وهو يمتنع بجاذبية الموسيقى الفرنسية ورشاقتها، وأسلوبه الموسيقي ليس فريداً في ابتكاره ولكن فيه شاعرية في أفكاره اللحنية ونسيجه، وهو محكم في بنائه، ولا يخلو من لمسات من روح الدعابة الموسيقية من آن لآخر.

وأوبرا (معروف إسكافي القاهرة) واحدة من أربع أوبرات كتبها على مسافات زمنية منتظمة، تفصل بين كل واحدة والثالية عشر سنوات، (ومعروف) هي ثانية أوبراته وأشهرها. والقصة مأخوذة عن حكاية «معروف الإسكافي» (الليلة ٩٨٢ حتى ٩٩٨)، وتتألف من خمسة فصول، كتب النص الشعري لها لوسيان نيبوتي، وقدمت (معروف) للمرة الأولى على مسرح أوبرا لاسكالا بميلانو سنة ١٩١٧، وأعيد عرضها عدة مرات قبل أن تعرض على مسرح المتروبوليتان في نيويورك في العام نفسه، وظلت تقدم على هذا المسرح العتيق حتى عام ١٩٤٦. أما في فرنسا، فقد قامت «الأوبرا كوميك» (وهو مسرح آخر غير أوبرا باريس) بإعادة إخراجها مرة أخرى واهتمت بها فرنسا منذ الأربعينيات.

وكل شخصيات الأوبرا غنائية، أي ليس فيها فقرات تؤدي تمثيلاً فقط، وهو ما يلجأ إليه كثير من المؤلفين الغربيين في تناولهم الأوبرات الشرقية الطابع، فيجعلون بعض أدوارها تمثيلية فقط، دون غناء كما هو شأن الاحتطاف من السراي لموتسارت أو «أبو حسن» عن «ألف ليلة وليلة» من موسيقى فيبر. والقصة تدور حول الإسكافي معروف الذي دفعته زوجته المشاكسة للهروب خارج بلاده بحراً، وتتطم السفينة وينجو معروف وحده، ويلتقي بمواطن صديق قديم «علي» فيصحبه إلى مملكة «خيستان» ويعرفه بزملائه على أنه واحد من أشهر التجار في العالم. وينبهر به السلطان فيعرض عليه أن يزوجه ابنته، ويعيش في داره في بذخ نادر ويغترف من خيرات السلطان، ويوخر الوزير صدر السلطان عليه لارتياحه في حقيقته، وأخيراً، يضطر معروف للاعتراف بحقيقة حاله لزوجه، فيقران الهروب فيأويهما فلاح فقير، ويتحول خاتم زوج معروف بقوة خارقة إلى جنى يفتح لهما كنزاً وفيرة، وحين يحضر السلطان مطارداً معروفاً وزوجه، يجدهما يعيشان وسط هذا الثراء، فيعتذر لمعروف عن ارتياحه فيه ويصحبهما معه إلى قصره ويأمر بجلد الوزير مائة جلدة!

ولكن انتشارها محدود برغم أهمية دور مؤلفها فى الموسيقى السويدية باعتباره عازفا وقائد أوركسترا ومؤلف رومانسى التوجه، له بعض اللوحات الشائقة، ولكنها كما يبدو لم تكن من الأهمية ولا الثقل كى تحقق للأوبرا وجودا ملموسا فى الرينوار.

روبرتو جيرهارد الذى كتب أوبرا بعنوان «شهر زاد» مؤلف إسباني يتميز عن معاصريه بين مؤلفي أوبرات عن (ألف ليلة وليلة) بأنه درس التأليف على شوبرج، فأخذ عنه الأسلوب الدوديكا فونى. ومع الأسف، فإن مدونة هذه الأوبرا وتسجيلاتها غير متاحة؛ فقد كان من الطريف حقا أن نطلع على النص الموسيقى الذى جمع بين الطبيعة الإسبانية القطالونية للمؤلف وعقلانية التأليف الدوديكا فونى أو بداية الاتجاه إليه

وأوبرا «جولنارا» (جلناره) للمؤلفة الروسية بوليا (جوليا) فايبرج تستحق وقفة عابرة؛ فهذه المؤلفة قد درست التأليف الموسيقى على رمسكى كورساكوف، وهى قد تأثرت بلا شك بالنجاح الباهر لمشابهة السيمفونية؛ شهر زاد، كما أنها أخذت عنه بعض نفوق الفريد فى التكوين الأركسترالى. وجدير بالذكر أنها زوج ابن رمسكى كورساكوف.

وإذا تركنا الأوبرات المستلهمة من (ألف ليلة وليلة)، فإننا نجد أعمالا سيمفونية وغنائية وموسيقية أخرى نابعة عن (ألف ليلة). والعمل الموسيقى الذى سيطر الأضواء عالميا على (ألف ليلة) و«شهر زاد»، وطبقت شهرته الآفاق، بل نجح فى اجتذاب الآلاف وربما الملايين للموسيقى الغربية السيمفونية، هو متتابعة رمسكى كورساكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٨) Rimsky Korsakov، (شهر زاد Scheherazade). ورمسكى كورساكوف واحد من المؤلفين الخمسة الذين أصلوا القومية فى الموسيقى الروسية. بدأ حياته ضابطا بحريا، ولكن دراسته

والأسلوب الموسيقى لهذه الأوبرا مزيج من النجاح والفشل، يجعله أقرب للأوبرات «المزقة» Pastiche التى يلجأ المؤلفون الموسيقيون إليها حين تواجههم صعوبة التعبير عن جو شرقى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن موسيقى الباليه الفرنسية تنزع للخفة السطحية أحيانا والمضمون الموسيقى الهش، فلذلك جاء مشهد الباليه الشرقى فى الفصل الثالث من نقاط الضعف الواضحة فى هذه المدونة. وعلى العكس، فقد بدأ الفصل الأول بلمسة دعابة مشوقة حين عبر عن جبروت الزوج (فاطمة العرة) واضطهادها زوجها. ورغم هذه البداية، فإن التشويق الموسيقى يفتر فى أكثر من مشهد، ولا ينقذ الأوبرا فى الواقع إلا تمكن راو من صنعة التأليف بعيدا عن الإلهام الحقيقى وذلك لتجاسده فى خلق ألوان أركسترالية مرهفة مع اهتمام بتماسك البناء الموسيقى وبعض التفوق فى رسم الشخصيات فى بعض الآيات الغنائية. والطريف أنه حدد لدور معروف الغنائى إما صوت تينور أو باريتون، وهذا نادر الحدوث، حيث يختار المؤلف لونا خاصا من الأصوات الغنائية لإحياء ونبرة معينة يراها ملائمين للدور

ولا تترك أوبرات (ألف ليلة وليلة) المتعددة دون إشارة إلى بعضها مما يستحق وقفة قصيرة.

أوبرا (أبو حسن) موسيقى فيبر كانت محاولة جانبية من رائد الأوبرا الرومانسية فى ألمانيا، وهى محاولة لم يحالفها النجاح، ولم يشتهر منها غير الافتتاحية الأركسترالية التى لازالت تعزف فى الحفلات السيمفونية أحيانا، ولكن اللاف فيها أن فيبر جعل دور الخليفة وزبيدة وزوجهم دورين تمثيليين ليس فيهما غناء، وقصر الغناء على «أبو حسن» المدين المقلس وزوجهم فاطمة وعمر الصراف (باص). ولم يكن عجيبا أن تتوارى هذه الأوبرا وسط أوبرات فيبر باللغة القيمة مثل «القناصر» Der Freischutz و «أوبرون» وغيرهما.

أما أوبرا كورت آثر بيرج «علاء الدين والمصباح السحري»، فقد عرضت فى ستوكهولم سنة ١٩٤١،

للموسيقى، على سبيل الهواية لازمته فى رحلاته البحرية، ثم التقى بالاكيريف وهو واحد من المؤلفين القوميين الروس، وعنه تلقى رمسكى كورسكوف بعض الشجيه الموسيقى، وهو الذى أيقظ فى نفس رمسكى الطموح لشكرس حياته للموسيقى. وقدمت أولى سمفونياته فى سانت بطرسبورج عام ١٨٦٥ واستقبلت استقبالا حافلا أدى إلى تعيينه أستاذا للتأليف الموسيقى بكونسرفتوار سانت بطرسبورج سنة ١٩٧١، وبعد عامين اعتزل العمل فى البحرية كلية وتفرغ تماما للموسيقى، وبدأ يكون لنفسه بالجهد الذاتى خبرة موسيقية جادة، فملك ناصية الهارمونية والكتراينط، وهما من أركان لغة التأليف الموسيقى. أما التلوين الأركسترالى، فقد تفوق فيه إلى حد جعل كتابه فيه مرجعا مهما لازل يدرس حتى الآن فى كل معاهد الموسيقى.

وليس هناك شك فى أن شهر زاد هى أوسع مؤلفاته جميعا انتشارا وجماهيرية، وهى كذلك أكثر مؤلفاته وفاء بالوصف الموسيقى، وهى تتألق بأضواء ألوان شرقية عرف كيف يصوغها فى إطار سمفونى فريد فى ابتكاره وتعبيره. وليس هدف رمسكى كورسكوف، رغم ما فى هذه المتتابعة السمفونية من وصف إيحائى، أن يكتب عملا بروجراميا (ملتزما بوصف قصة محددة بالموسيقى)، فهو قد أوضح لنا منطلقه فى هذا العمل الفائق حيث كتب يقول:

«لقد اتبعت فى كتابة شهر زاد برنامجا يقوم على تقديم صور منفصلة من ألف ليلة وليلة لا تربط بينها صلة خاصة، بل هى صور أربع اخترت لها موضوعات استهوتنى وهى على التوالى :

البحر وسفينة السندباد - حكاية أمير كاليندار - الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - مهرجان بغداد: البحر - السفينة تتحطم على الصخور - والختام.

والخيوط النفسى والموسيقى الذى يوحد بين هذه الصور الأربع هو المقدمة القصيرة التى تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة، والفواصل «الإنترمتسو» البارز فى الحركة الثالثة، المكتوب لآلة ليوينة منفردة، وهو بجسد «شهر زاد» وهى تخكى قصصها المبدعة للسلطان الصارم... وختام الحركة الرابعة يودى الغرض البنائى نفسه (من الربط الداخلى بين أفكار الحركات الأربع). وهذه النماذج اللحنية تنطلق عبر الموسيقى كلها، وتتبادل وتشابك فيما بينها، ولكنها تظهر فى كل مرة تحت ضوء مختلف، وتبدى فى كل مرة سمات مختلفة وتعبير عن مزاج مختلف، وتتخذ النماذج نفسها صورا وتصرفات وأجواء جديدة».

ولقد كان إعجاب الجماهير بـ «شهر زاد» - ولازال - منقطع النظير، وإن كان النقاد قد أخذوها بشيء من التحفظ فى البداية، غير أنهم الآن قد اقبلوا فى تقييمهم هذا العمل الفريد من حكم الجماهير الواضح، عبر ما يقرب من قرن من الزمان (إذ أنجزها المؤلف بين عامى ١٨٨٧، ١٨٨٨).

والمستمع يؤخذ فى أول الأمر بملمسها الحريرى البراق، المتمثل فى ألحانها الرائعة وتلوينها الغد. غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجى الأخاذ، تشهد بسيطرة كاملة على البناء الموسيقى، تحتاج إلى نظرة فاحصة لتقييمها وتقدير قيمتها الحقيقية.

فإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هدف رمسكى كورسكوف فى رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقى ساحر ومغامرات مثيرة (بعيدا عن التصوير الفعلى)، فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقى: أحدهما إيحائى تعبيري وتلوينى،

والحركة الثانية: الأمير المتخفى فى زى راهب متسول، ففيها تتداخل الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أولق، فاللحن الشهزادى الناعم يقدم لنا الحكاية فى أول الأمر (فى مقام سى الصغير)، ثم يأتى لحن الأمير وهو فى حقيقته صورة محورة من لحن شهریار، ولكنه هنا يسمع من الوتریات المنخفضة بنبر «تسكانو»، تعقبه النحاسيات، كأنها دعوة إلى معركة، أو إلى رقصة عنيفة. ولا يدع المؤلف أية فرصة لتزييق ألحانه وتلوينها بأصداه آلات معينة إلا ويقتصرها. فالمستمع يظل مبهوراً من تعامله المتجدد مع آلات النفخ الخشبية، الكلاريت مثلاً، فهو يسند إليه لحناً منفرداً عازفاً حافلاً «بالزواق»، وبعد لحظات تتصاعد آلات الطربيت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة، ووسط هذا الفيض التلوينى والتعبيرى الباهر، تعود بين حين وآخر لحات من ألحان سبق تقديمها، ولكن بإيقاعات مختلفة، لتؤدى إلى مزيد من الترابط الهائل داخل النسيج. وبناء هذه الحركة - من الناحية الموسيقية البحتة - بناء غير مألوف وإن كان شديد الإحكام؛ فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتوزيعاته. والمقام السائد هنا هو مقام سى الصغير (مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمنتابعة كلها وهو مقام مى)، وفى ختامها يعود لحن السلطان شهریار، المحور فى صورة لحن الأمير، متداخلاً مع لحن البحر.

والصورة أو الحركة الثالثة - هى الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - تنقلنا بعد البحر والحرب أو الصراع إلى جو عاطفى يرفرف فيه الحب. ويبدو أن المؤلف قد تمثل الأميرة الصغيرة راقصة، فهو يزفها للمستمتع بلحن ناعم راقص من الكلاريت بمصاحبة طبول رقيقة ونبرات من آلات الفيولا بأصواتها الوقورة، وبعد اللحن المعبر عن الأمير (الذى سمعناه من الوتریات). ولكن شهر زاد

والآخر بنائى يشهد بتصميم محكم لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات الأربع، رغم أنها لا تتبع أى تطور قصصى بعينه. فأولى لمسات إبداع رسكى كورساكوف هى تجسيده الموسيقى الأثنوى العذب لشخصية شهر زاد فى لحن الفيولينة المنفردة الذى يتردد - بصور مختلفة - فى الحركات جميعاً، باعتبارها «الراوى» الذى يلتقى به المستمع عبر كل الأجواء المتباعدة للصور السمفونية الأربع، وليس أقل منها توفيقاً لحن استهلال الحركة الأولى العرض المهيّب الذى يؤده آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية. وبعد لحن الراوية شهر زاد (للفيولينة المنفردة) يقدم لنا لحناً تلتف نغماته صموداً وهبوطاً بإيقاع مميز، وهو أرقى تلويها (وهو يعتبر لحن الموضوع الأول فى هذه الصيغة؛ صيغة «الصوناتينا» التى تعتبر صيغة صوناتا Sonata Form ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل)، أما اللحن الرئيسى الثانى فى هذا القسم من الحركة الأولى، حركة البحر وسفينة السندباد، فهو يجنح إلى الهدوء بعد قمة صاعده ليخلق الطريق للحن يؤده الفلوت وتردده بعده آلات الكورنو النحاسية ثم الكلاريت والأوبوا. وعندما يعود لحن شهر زاد بدلالها، يعود فى مقام آخر غير الذى سمعناه فيه من قبل (كان فى مقام سى الصغير، ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من الفيولينة المنفردة نفسها ولكن فى مقام سى الصغير)، ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال. ويتراوح السلم الموسيقى أو المقام السائد فى هذا القسم الثانى بين مى الكبير ومى الصغير، وهو الذى يفضلهُ المؤلف حين يعبر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطاً بشخصية الراوية شهر زاد. ومثل هذه المرونة المقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على درجة الركوز Tonic نفسها، من الصفات التى استثمرها الرومانسيون، بكثرة، وقد وظفها رسكى هنا لخدمة الأجواء التى حشد لها تلويها أركستريالاً فخماً شديد الوضوح فى إيحائه بأجواء البحر، وهى التى عاشها المؤلف سنوات طويلة وتعمرس بها تماماً.

(بلحنها الشهير) لا تلبث أن تقطع عليهما خلوتيهما، فتتداخل الألحان الثلاثة. والصيغة المختارة لهذه الحركة الرشيقية العذبة هي صيغة ثلاثية الأقسام، ولكنها تتجنب السرد الحرفى للقسم الأول؛ حيث يتوسع المؤلف فى خطته التحويلية لاستغلال العلاقات النفسية بين المقامات، فهو يبدأ هنا (وينتهى) فى مقام صول الكبير، ولا يلبث أن يتحول إلى رى الكبير، ثم مقام سى بيمول الكبير، ثم يعود مرة أخرى إلى صول الكبير، ولكنه يلمس مقام مى بيمول الكبير قبل أن يعود ليستقر فى المقام الأصلي للحركة (صول الكبير). والمستمع العادى لا نهمه التحولات الباردة بتفاصيلها، ولكنها تنمكس عليه دون أن يدرك فى أجواء نفسية يتحكم فيها المؤلف باقتدار حقيقى.

وفى الختام، تأتى الصورة الرابعة كأنها تلخيص موسيقى لكل الأجواء النفسية والمشاهد التى مرت خلال الصور أو الحركات السابقة. وتتغير السرعات فيها بطبيعة الحال من «سريع جدا» إلى «بطيء» ثم «سريع جدا بهيج» - ثم «سريع باعتدال وفخامة» وأخيرا: بهدوء أكثر. ولا غرو أن تعكس الإيقاعات بمرونة الأجواء المتقلبة من «احتفال أو مهرجان بغداد» إلى البحر ثم «السفينة التى تتحطم على صخرة يمثلها الرجل النحاسى».

وفى هذه الحركة العجيبة تتجمع الخيوط السابقة جميعا فى يد رمسكى، فيعيد نسجها فى كيان موسيقى جديد، كأنه دوامة سريعة تتألق فيها أصداء من المتتابعة كلها. والجديد هنا هو لحن مهرجان بغداد الاحتفالى. وبطبيعة الحال، فإن «صوت» الراوية شهر زاد يذكرنا منذ البداية بأنها بدأت حكاياتها. وليس من اليسير تقديم تحليل أو شرح موسيقى بالكلمات لمثل هذه الحركة المتلاطمة. ورغم كل ما فيها من أجواء متضاربة، فإنها متمسكة بالبناء الكلاسيكى العتيد لصيغة الصوناتا فى مقام مى الصغير، ولكن الطريف والمبتكر فيها حقيقة هو

تداخل الإيقاعات حتى إن المستمع يؤخذ بتشابهك وتقابل إيقاعى جديد نوعا (ولعله استيق واحدا من أبرز تجديدات تلميذه العبقري سترافنسكى فى القرن العشرين). ولكى لا نفقد الشعور بأننا أمام حكاية أسطورية، فإن ضخامة ارتطام السفينة على الصخرة التى يقف فوقها الرجل النحاسى لا تلبث أن تترك مكانها لصوت راويتنا، ولكن صوتها (أو لحنها) يتلاشى تدريجيا من الفيولينة المنفردة فى نطاق حاد مع نبرات خافية من الوترها.

ولا أعرف إن كان هذا الشرح قد وفق فى بيان تداخل المستويين التعبيري النفسى للموسيقى مع المستوى التقنى البنائى لها، ولكنها هنا لا تتوقف كثيرا عند أى رحلة هى من رحلات السندباد؟ ولا أى حكاية هى عن الرجل النحاسى؟ ولا من هما الأمير والأميرة... إلخ، بل نسلم قيادنا لهذا الفنان الملهم فى رحلة عبر عالم شهر زاد الأسطورى المثير.

ولا نختم حديثنا عن عمل رمسكى كورساكوف الباقى هذا، دون إشارة إلى أن تلميذه الأركستراتلى، متناهى البراعة، لم يعتمد على آلات غير مطروقة، بل استخدم الأركسترا السيمفونى الكبير، وعرف كيف يضيف من أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع بفلاحة شفاقة تضيف بعدا تعبيرا موفقا تماما.

ولم يتوقف أثر (شهر زاد) رمسكى عند الحدود السيمفونية، بل امتد إلى مسارح الباليه، حيث أخرجت عروض عدة للباليه بمصمى رقصات مختلفين لهذه الموسيقى نفسها، فكان أول إخراج لباليه (شهر زاد) عام ١٩١٠، وضعه فوكين Fokine (أى ألف الكوروجرافيا له)، وعرض فى روسيا ثم أعيد تقديمه لباليه (شهر زاد) على موسيقى رمسكى كورساكوف مرة أخرى سنة ١٩٥٠ فى «ليننجراد» بكوروجرافيا جديدة ألفتها آنيسيموفا.

خيالاً جديداً، والثالثة «اللامبالي L'indifferent»، والأغاني الثلاث تمجيد لأسيا وحياة شعوبها. والجانب الوصفى لهذا الجو الخيالي هو الذي دفع راڤيل لتجنب الألحان المستديرة المألوفة في الأغاني الفرنسية. وكثيراً ما تغنى مغنيات المترو سوبرانو هذه المجموعة لراڤيل مع البيانو، وهو الذي أعد نسخة البيانو بنفسه، إلا أن المصاحبة الأركستراية كانت أكثر توفيقاً.

وفي إطار موسيقى مختلف، نشير هنا كذلك إلى مقطوعات البيانو للمؤلف البولندي القومى كارول شيمانوفسكى Szymanowski (١٨٨٢ - ١٩٣٧)، وهو من ألمع مؤلفي بولندا القوميين؛ بدأ حياته مثاقلاً بعمق بالرومانسية المتأخرة (عند سالر وبروكنر ورشارد شتراوس)، ولكنه تخرج من التأثيرات الألمانية ليجد طريقه الخاص الذي تلمسه عبر دراسة الفلسفات الشرقية من جانب، والفولكلور الموسيقى البولندي من جانب آخر. وليس هنا مجال الحديث المستفيض عن موسيقاه المتميزة بطابع شخصي، ولكننا نود فقط أن نشير إلى إحدى قصائده للبيانو من مجموعة «أقنعة Masques» سنة ١٩١٧.

فالأولى بعنوان «شهرزاد» وهذه المجموعة الثلاثية من القصائد للبيانو المنفرد (مصنف ٣٤) من مؤلفاته المبكرة التي تحمل بصمة الشاعر ونسجته الموسيقى الخاص المتأثر بموسيقاه الشعبية تأثراً غير مباشر في هذا القصيد.

وكنا نأمل ألا ننهي هذا المقال دون ذكر دور «ألف ليلة وليلة» في الإبداع المصرى الموسيقى في الصيغ الغريبة الفنية، غير أن التلحين الغنائى لصور «شهر زاد» التي تتردد بانتظام في إعلامنا كل عام، قد اقتصر على التلحين الغنائى مفرد اللحن الذي قام به سيد مكاوى

أما الباليه الذى قدمه كاخيدزه فى تبليس، فى أبريل سنة ١٩٩٤، فهو يعتمد على أفكار موسيقية مأخوذة عن كل من رسكى كورساكوف وراڤيل.

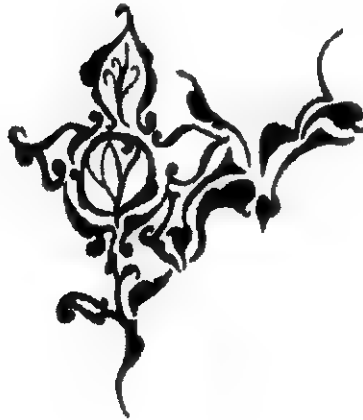
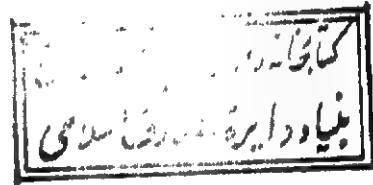
وكان أول لقاء لموريس راڤيل (١٨٧٥ - ١٩٣٧) مع «ألف ليلة وليلة» فى محاولة تأليف أوبرا عن شهر زاد، وكتب لها الافتتاحية الأركستراية، وهزفت للمرة الأولى فى باريس عام ١٨٩٩، وكان وقتها لا زال يمر بفترة جموح الشباب المبكر، مما اكتسب له وصف «الشورى» وصدم الجمهور الذى استمع إلى هذه الافتتاحية بأسلوبها المعجب الذى لم يتعودوه فتعالى الصفيح، واخترض الكثيرون على هذه «الضجة» الهمجية من أركسترا «محترم»، وهكذا بدأت (شهر زاد) راڤيل بداية صاخبة ولا أحد يعلم ما الذى صرفه عن فكرة الأوبرا، وإن كان من المستبعد أن هذا الاستقبال الراض هو الوحيد المسؤول عن نبذه فكرة الأوبرا وتخوله، بعد سنوات، إلى كتابة مجموعة من الأغاني للصوت والأركسترا بعنوان (شهر زاد) استخدم فيها بعض الأفكار الموسيقية من الافتتاحية، وكانت على أشعار زميله وصديقه تريستان كلنجرسور Tristan Klingsor عام ١٩٠٣. والنظرة الأولى إلى هذه المجموعة الغنائية القيمة تدل على أن راڤيل اتجه فى تلحينه الغنائى وجهة شبه إلغائية وعبر بنبرات هادئة، ولكنه هو نفسه عندما سفل لماذا يعتمد إخفاء مشاعره فى التأليف أو يعتمد تجنب التعبير المباشر عنها، أجاب بأنه يستطيع أن يذكر أمثلة عدة من أغانيه التي أراد فيها أن يمرر بوضوح عن انفعالاته، وأشار إلى أغنية «آسيا» من هذه المجموعة (التي تعبر عن آسيا بلاد الآداب القديمة والأقاصيص الساحرة؛ حيث تسود روح الخيال مثل امبراطورة جميلة ترقد فى غاباتها وسط السحب). والمجموعة نفسها تقدم فى أغنيتهما الثانية «الفولت المسحور La Flute Enchantée»

تقف حجر عشرة، وأخيرا، استمعنا من الأركسترا
السيمفونى سنة ١٩٩٣ إلى افتتاحية أوبرا «حسن
البصرى» لكامل الرمالى، وأعلنت الأوبرا أنها ستقدمها
فى الموسم القادم فى صورة حفل غنائى من الأركسترا
والمغنيين.

ومحمد الموجى وغيرهما بنجاح فى إطار هذا النوع. أما
عن الإبداع الموسيقى متكامل العناصر، «المكتوب» بلغة
فنية متطورة يتقبلها العالم كله عبر حدودنا، فإن مؤلفينا
لم يقبلوا على الأوبرا إلا مؤخرًا، لأن صعوبات التنفيذ

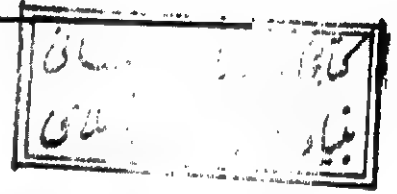
الهوامش:

- (١) أمثال ذلك إخراج أوبرا ريجوليرو للبردى فى مصر الحديث بتحويل بطلها العزق إلى واحد من زعماء المافيا والاستغناء عن الملابس الفاخرة واستخدام سيارة على
المسرح وسكرتيرة تكتب على الآلة الكاتبة!!
- (٢) جويل ماسيه (١٨٤٢ - ١٩١٢) من شخصيات الموسيقى الفرنسية المهمة التى تركت أعمالاً أوبرالية مهمة منها أوبرا «مارتوز»، و«تاليس» *Thais* وغيرهما.



الفنان الإسلامى وخيالات ألف ليلة وليلة

مصطفى الرزاز*



تقديم

البنائية للمأثورات المصورة. ونشير الصفحات إلى الطبيعة التصويرية في لغة (الليالى) من ناحية، وإلى افتقار مخطوطاتها ومطبوعاتها إلى الرسوم المناسبة، وأنواع المشيرات البصرية المحتمل أن يكون لها تأثيرها الملهم لمؤلفى قصص (الليالى)، وكذلك فى روايات الجغرافيين، والرحالة المعاصرين لهم.

وتجرى الدراسة مقارنة بين تصوير المسلمين لهذه الموضوعات، وبين تصوير الفنانين الغربيين المستشرقين للموضوعات ذاتها، ودوافعهم الفنية والسياسية من وراء تلك اللوحات الاستشراقية فى تصوير المعارك وصراع الوحوش والضواري والخوارق، والطلاسم والمعجزات والكائنات الخرافية، وسير البحارة والنوتية، وتصورات الفنانين لشهرار وشهرزاد، والجو الباذخ والحالم الذى يحيطهما.

تعرض هذه الصفحات بالنص والصورة للأصول الفنية المعاصرة لقصص (ألف ليلة وليلة)، وتعالج موضوعات التعبير وأساليب الصياغة والعلاقة بين الواقع والخيال وبين الحالة الشعورية التى تمكسها تعبيرات الاختارات من رسوم المنمنمات الإسلامية الملونة والمذهبة، وزخارف أطباق الخزف والمنسوجات المرسومة، من المصور الإسلامية فى الهند وإيران وتركيا والعراق ومصر، وعلاقة تلك التعبيرات والصيغ بنوعية المعايير القيمة الشائعة فى قصص (الليالى) بما فيها من تداخل وتناقض، إلى جانب الاختلاف الشديد فى مواقع الأحداث وطبيعتها وإجراء المقارنة بين البنية النصية للقصص، والصياغة

* فنان تشكيلى - عميد كلية التربية النوعية للفنون والموسيقى والإعلام، أستاذ التصميم بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان.

تصور المخطوطات الإسلامية روايات العشق والخيانة وكيد النساء، ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشطار، وأقاصيص وغرافات وأساطير وملاحم وطرائف، وسير أرباب الحرف والفقراء والدراويش والصعاليك والمغامرين والرجال المقهورين والمتصوفة، والخوارق، وذلك في عرض تتداخل فيه الصور الواقعية للأسواق والدور والقصور والخباء والكهوف والغابات، مع قيعان البحار ومالكها الخرافية وأعالى الجبال وهامات السحب. وتتداخل المعايير القيمية بين الشهوة والشبق والخيانة والكيد، وبين الطهارة والتفاني والحكمة والإيثار، وبين حمد الله على القضاء والقدر المحتوم الذي لا مفر منه لأنه مكتوب ومقدر، وبين الاجتهاد؛ حيث لا تعب دون ثواب، ولا مكافأة دون تعب. ومن ثم، فإن الجسارة والمخاطرة من سمات السندباد وعلاء الدين وعلى بابا وغيرهم من أبطال (الليالي). وتتداخل تبرير الفجور وثوابه، أحياناً، مع العقاب الذي يصل إلى حد الذبح ولوى العنق جزاء للخيانة، ومن ناحية أخرى مكافأة العاشق الفاجر بالزواج من فتاة أبرع حسناً وأكثر جمالاً. وكما كان راوى خيال الظل يميل إلى القصص الإباحية والألفاظ البذيئة المكشوفة والكتابات الجنسية المفضوحة، كان يحلو للمقاص أن يسهب في تفاصيل الانحرافات الزوجية، كل منهما مدفوع لتلبية حاجة مستمعيه من الدهماء إلى شيء من الإثارة سواء بالألفاظ والمواقف الإباحية، أو بإبراز براعة النساء في كيدهن.

وبعكس هذا التداخل في المعيار القيمي، والتباين في المواقع والأحداث بين الواقعية والخرافة، طبيعة البناء الأدبي لـ (ألف ليلة وليلة) الذي يقول عنه ديفيد بينولت إن صياغته تستند إلى نسق من التسلسل بغية إحداث تأثير، مشيراً إلى تعدد المشاركين في صياغته وفي نسقه النهائي المكتوب، وبما يتحلى به النص كما يقول أحمد كمال زكى من التمرد على العقل الكلاسيكي والخروج عن المألوف، وبقدرة على إثارة الخيال والإبداع من

خلال العمليات التحريفية، والتكثيفية الشاردة وما بها من تعريب، ومن «عربية» أساطير الشعوب الأخرى حتى تندمج في الإبداع العربي الخالص أو تكاد، فضلاً على ما به من إحكام الصلة بين أساليب استخدام الأداء النثري والسجعي وبين إنشاد الشعر وتداخله في بنية الحكاية.

ومن الجدير بالإشارة أن لغة (الليالي) لغة تصويرية ذات طابع تشكيلي، ولكن وسيلتها النثر والسجع والشعر المتداخل، ومن ثم لم يحفل ناسخوها وطابعوها بتزويدها بالرسوم التوضيحية. وتستعرض فاطمة موسى مخطوطات (ألف ليلة) في المكتبات الأوروبية دون أدنى إشارة إلى وجود صور مرسومة فيها، ما عدا ما جاء باقتضاب شديد في صفحات ٢٨٥ إلى ٢٨٧ من مقالها في العدد السابق من «فصول»، وبمعانة كاتب هذا المقال لطبعات (ألف ليلة وليلة) التراثية والشعبية تبين وجود رسوم بدائية للغاية لا تقارن بالمرءة بالخيال التصويري الجامح بـ (الليالي). ولعلنا نتصور حال مؤلفي (الليالي) على اختلافهم وموقفهم من فنون الرسم والنحت والتصوير التي كانت محاصرة في تلك الفترة ومخفية عن الأنظار، تعاني من نوع من الحظر خوفاً من شبهة الشرك؛ الأمر الذي يصور رهبة الشرعيين من خطورة الصور الذي يقترب من توهمهم إمكان فعل الشرك بالله. إن راوى (الليالي) إذا ما طوف كما طوف باقوت الحموى مثلاً في البلدان التي صنف عنها معجماً والقزويني وابن بطوطة والإدرسي وغيرهم من الرجال وعلماء الجغرافيا التاريخية المتعلقة بالبلدان، وقصص الحجاج والتجار والمبعوثين للبلاد والمغامرين، وإن شاهد في طوافه التماثيل والجداريات المصورة والملونة بقصور خربة المنجر وعميرة في وادي الأردن، أو هياكل الفراعنة أو الساسانيين أو الروم، أو شاهد جيوش الفخار التي حرس القصر الذي دفن فيه القيصر «كين شى هو نغدى» من القرن الثالث قبل الميلاد؛ وهي جند على خيول والعربات صنعت من

الخصيصة منهج الفنان الإسلامى فى ابتداعه فن «الأرابيسك» الذى يعالج العناصر الطبيعية باستطراد وتداخل مهذب يخرج على دائرة التمثيل لمفردات الصنف ويلورها فى المثال المطلق لمفرداته كافة، كما أنه يمثل المنهج الذى اتبعه الفنان الإسلامى ذاته من تعاشيق الوحدات المتداخلة وتكوين تراكيب لانهائية، فبحسب سعى بلغة الإيقاع، ويتضح ذلك فى تركيب البلاطات الخزفية الزخرفية فى تداخلات متنوعة.

إن التصوير الدرامى فى المخطوطات الإسلامية يمثل أسلوباً متميزاً فى التعبير وفى الصياغة بالمقارنة بالتصوير الدرامى للفنانين الغربيين من المستشرقين الذين تعرضوا لشمس الشرق الحارقة ولسحره الأخاذ. ولكن كل منها يبرز عن الموضوعات نفسها بما يوفر نقلاً للجو الدرامى المطلوب. فمقارنة لوحات «الشاهنامة» وغيرها من المخطوطات الفارسية، حيث تتلاحم الخيول والدروع والسيوف والرماح والبلط وأشكال الأسلحة المهيبة والدروع وتطير الأشلاء، تبرز تعبير الألم والشراسة فى وجوه المقاتلين وغيولهم وأفيالهم وإبلهم، وهم يفتكون بالعدو. وأحياناً ما يبالغ الفنان فى تصوير العنف فى محاولة ما يشبه الترجمة الحرفية لسير الأبطال الشعبية وروايات الراوى فى قصص «الليالى»، فنجده يصور الفارس البطل يشق عدوه إلى نصفين، وتسيل الدماء المرسومة اصصلاًحياً على جانبيه السيف الفتاك وتتساقط قطراته مكونة بركة من الدماء تحت القتل الذى يحتفظ بسخنته حتى بعد أن يعمل فيه سيف البطل، وفى حالات أخرى يؤكد الرسام ما يشيع فى تلك القصص عن فصل الرأس عن الجسد أو قسم الخصم من وسطه والرهوس محمولة فوق الرماح، كما جاء فى وصف فاطمة موسى لمبارك (الليالى) بما فيها من حذف الرهوس عن الأبدان، وجريان الدم، وسيحانه، وتقطع الرماح. وفى رسم للرسام الإيرانى الأشهر بهزاد فى مدينة «هرات» عام ١٤٣٠م يصور المقاتلين على ظهور الإبل

الطين المحروق فى أحجامها الحقيقية ودفت تحت الأرض بأمر القيصر وعددها سبعة آلاف فارس مدججين بالأسلحة البرونزية، لكان ذلك كفيلاً بإلهاب خياله التصويرى الظاهر فى قصص (الليالى) ولزوده بالأفكار اللازمة لتصوير الأنصاب المتحركة، والأحياء المتجمدة، المتحجرة، كالجيش الصينى سالف الذكر، ومدن النحاس، والمبالغة فى وصف الأحجام والأعداد كما فى الحوت - الجزيرة الطافية - وفى الرخ الذى يلقم أفراده الأفيال، والحية البلورية التى تتوسط طبق الذهب ولها وجه آدمى. إن تصور انعكاس تلك المراثى أو غيرها على تصورات مؤلفى (الليالى) ليس بالافتراض الشارد، ذلك لأن الرحالة والجغرافيين قد عجت كتاباتهم بوصف المشاهدات من نوع الفارس المطلسم الذى يحرس المدن من الأعداء، ويصحح إذا ما اقترب أحدهم من أسوارها، وغيرها من السهر المتعددة باللغة الطرافة والاستغراق فى الخيال، حيث يتداخل الفيزيقي والميتافيزيقي تماماً كما فى (الليالى) على حد قول أحمد كمال زكى.

وعلى نسق سلوك الفنان التشكلى الإسلامى فى استيعابه ابتكارات الحضارات السابقة عليه وصهرها فى صيغ جديدة، فقد أحسن مؤلفو (الليالى) العرب إعادة تأليف ما أبدعه الآخرون وصهره مع ما ألفوه هم أنفسهم.

كما أن خصيصة الاستطراد التى يشير إليها أحمد كمال زكى فى مقاله، فى العدد السابق من «فصول»، حول «ألف ليلة وليلة»، وتعليق حالة بهالة، وتداخل الحكايات إجابة عن السؤال: كيف كان ذلك؟ أو ما حكاية فلان؟ ومن ثم تدفق السرد مع وجود شخصية محورية والوصف المسهب لأجزاء أو قطاعات من الحياة سواء كانت حسنة أو قبيحة، مؤتلفة أو مختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى تناول الهد أو بعيدة عنها، يقابل تلك

مخدراً، عنصرياً، شرساً، فركزوا على صور أسواق المبيد
والجوارى والحمامات التركية وحروب الاستحلال
والجوارى البيض على وجه التركيز.

ومن أتون المعارك يحلق خيال (ألف ليلة وليلة) إلى
الكرامات والخوارق والمشاهد الدرامية التى تتفاوت بين
الواقعية المفرطة والخيال الجامع. ومثالاً على النوع الأول
لوحة ترجع إلى ١٤٣٠م بهرات - إيران، تمثل سقوط
الثور صريعاً وأسداً يربض عليه وينهش بطنه، وتكاد تشعر
بارتطام جسد الثور الهائل على الأرض وتقوس أعضائه
ومقاومته الهائسة، ويمكن الأسد القاهر منه، بينما يقف
على الجانبين ثعلبان مذهوران.

ومن هذا الواقع الأرضى العنيف، يحلق راوى
(الليالى) بالمشاهد من فوق بساط الريح، والخوارق
الحاملة للأبطال لتحقيق مأربهم، والشيوخ فى انتظار
القائمين، لفك المواقف ودعمهم بالعبرة والدعاء وبأدوات
معجزة الأداء ودقيقة بل حاسمة التوقيت، على ظهور
تلك المركبات، المعجزات الصديقة، ينتقل الأبطال
والمغامرون وأصحاب الطموح إلى عوالم مستغلقة إلا
عليهم، وفاتكة لا محالة لغيرهم. ومن الطلاسم ما
يتجمع فى وصفات أو دعاء أو تائم فعالة. وقد اشتهر
الفنان الإسلامى بتصوير تلك التائم، فيما عرف
بالكتابات المصورة أو المطلسة؛ حيث تتداخل الحروف
والكلمات فى بدن سبع أو جمل أو ديك صباح، فضلاً
عن صور التعاويذ السحرية التى تملأ مخطوطات الفلك
والمعادن وتفسير الأحلام وأعمال السحر والشمودة، والتى
تحتوى على جداول وعلامات كودية ورموز ودعوات
مشدخلة، تجمع بين فضيلة الدعاء الدبنى، وخرافة
الاعتقاد السحرى، والشكلان (١١ و ١٢) يصوران
نماذج لتلك الرموز المطلسة.

وبإعمال تلك الوسائط السحرية، ينتقل الأبطال إلى
عوالم أخرى غير أرضية كجزر واقى - التسمية

بحكمون دائرة ويتصادمون فى قومين متلاحمين
بالسيوف والرماح والدروع والثروس، وتتساقط الأنساء
وتتطير السيوف والدروع وتتجندل الإبل فى دراما
صاخبة.

ومن ناحية أخرى، تصور تلك المخطوطات مناظر
مصارعة الأسود وصيد النمر والوحوش والكواسر فى
خضم المعارك الطاحنة.

وتعبر هذه اللوحات بدقة عن النصوص الواردة فى
(الليالى) وغيرها من المعارك والانتصارات الملحمية، ولا
تففل حتى رافعى الرايات ونافضى الأبواق والناقرين على
الطبول والبصاصين يرقبون سير المعارك من خلف الجبل.

من ناحية أخرى، نجد تصوير الموضوعات والمواقف
الملحمية نفسها فى لوحات الفنانين الغربيين الذين فتنهم
سحر الشرق: «دلاكروا، وروينز، وجيروم» الذين صوروا
البدو والعرب فى معارك قبائل الطوارق، ولوحات صيد
الأسود، أو النمر فى الصحراء؛ حيث يعبرون عن
التلاحم الدرامى نفسه بين عناصر القتال، ولكن بلغة
تشكيلية غريبة قوامها التجسيم وإعمال المنظور
الفوتوغرافى وتأكيد الملامح التشريحية.

وبصرح دونلد روزنتال، منظم معرض اللوحات
الاستشرافية الغربية فى المنطقة العربية فى القرن التاسع
عشر، بأن موجة الرسامين المستشرقين لرسم المظاهر
الشرقية كان وراءها أكثر من مجرد الانبهار والغربة.
يقول روزنتال إنها موجة توافقت مع ظهور الأطماع
السياسية والعسكرية الغربية فى تلك المنطقة، ولكنه
يتجنب الدخول فى الانعكاسات السياسية لأعمال
المستشرقين، ويطالب بالتركيز على الجوانب الجمالية،
ولكن «ليندا نوشلين» تصرح باستحالة تجنب هذا البعد
المهم الذى تنضج به أعمال المستشرقين وهى تروج
لاستعمار القرن التاسع عشر، وتمهد لمشروعته بإبراز
الشرق الإسلامى متدنياً، شهوانياً، وكسولاً، جامداً،

المصنوعة من الخزف والسجاد والنسيج، المنحوتة في العاج والخشب والمحفورة والمحرزوة والمكففة في السطوح المعدنية. وفي (شهنامة) الفردوسي - كتاب الملوك - صورة للرخ يحمل زالا إلى أهالي الجبال، ويبالغ الفنان في تصوير التفاصيل الزخرفية للأجنحة المنطبقة والسحب الصادرة عن حركته في دوامات حلزونية، مما جعله كأننا لطيفاً أكثر منه مخيفاً ونظرتة إلى أعلى أضفت على هذا الإحساس ألفة ورعاية.

وفي وصف بطولات علي بن أبي طالب تصور مخطوطة صورت في شیراز عام ١٤٨٠م الإمام علي - كرم الله وجهه - بصرع الفيلان، وتصوره في مشهد آخر يذبح بسيفه المزدوج - ذي الفقار - تينا شرسا، وتتصاعد ألسنة اللهب المذهبة والحمراء من سيفه الفتاك.

كما تنتشر في المنمنمات المصورة مشاهد الخواريق الأبطال الملحميين يجهزون على الغول أو الشيطان أو التين، ونوافير الدم تتفجر من مواقع الطعن، ويساهم الفرس في المعركة بفرس أسنانه في صدر التين ويرفسه بقدمه بعنف ظاهر.

ويختص الخيال المتعلق بعالم البحر بقسط وافر من قصص (الليالي)، وبالمثل من خيال المصورين على المخطوطات وعلى التحف، حيث أشكال السفن وأصناف البحارة والصيادين والمغامرين والمقاتلين تتجلى في تلك الرسوم والتحف بداية بالرسوم الملونة والمذهبة لتوضيح الكتب إلى رفق الجلد المفرغ لتستخدم كدس لخيال الظل - فضلا عن المخلوقات البحرية المتنوعة الطبيعية والخارقة ومملكة البحار التي تتحلى بالخصال النبيلة والتقدمية، وتزدري سلوك البشر الشائن.

ومن هذا التعبير الجامع عن المعارك الضاربة ووصفها الحكائي في (ألف ليلة)، ونظيرها التشكيلي في الفن

العربية في العصور الوسطى لجزر اليابان - التي يصلها حسن البصري ليسترد زوجه الغائبة، وتفرد النساء بحكم هذه الجزر دون الرجال.

وتلك المصنوعات السحرية المعجبة نفسها التي تبدل الحياة من عسر إلى يسر، كبساط الريح والحصان الطائر والجنى المارد والطائر العملاق والمصباح السحري والدمى المتحركة المصونة، ينتقل أبطال (ألف ليلة وليلة) إلى مواقع الكنوز المقاتلة بجواهرها ونفائسها في أقاصى الأرض وأهالي البحار وأصقافها وبواطن الكهوف، ويقابلون الحوريات الحسان، وعفاريت الجن ببشاعة صورهم، الأخيار منهم والأشرار. ومع الأشرار منهم تقع معارك ملحمة أخرى تمتزج فيها الشجاعة بالحيلة، يعون الصالحين، وبوجه البطل بتلك المؤهلات كائنات خرافية شبيهة كالتنين والغول الوحشي والمارد. وفي شكل (٧ و ١٣) رسومات خرافية من القرن السادس عشر تمثل شياطين البحر والجو الذين وردت سيرتهم ومن على شاكلتهم في (الليالي). وهي استعلاء من (الليالي) وغيرها من القصص الخيالي والأساطير، ومن تصنيفات عجائب المخلوقات المصورة في مخطوط القزويني التي تشمل على كائنات خرافية ومخلقة ومهجنة، وتضم الرسوم المعروضة في الشكل جن البحر وشيطان البحر والرومارين (وحش يجري برأس ومخالب حيوانية)، والسيرين - جنية البحر ذات الذيلين - ثم الفينكي - الرخ - والجربفين - الأسد المجنح برأس صقور - والهيبوجراف - جسد وأرجل غلفية لحصان ورأس وأرجل أمامية واضحة لطائر - والبيجاسوس - حصان مجنح، ومن الحيوانات البرية الهيدرا وهي التين متعدد الرؤوس، ووحيد القرن، وملك السلمندر، وحرابي من الكائنات الخرافية قبحة الخلقة.

وقد وردت هذه المخلوقات الخرافية في خيال (الليالي) كما صورتها المخطوطات الإسلامية، وكذلك التحف

القطنة وغزارة العلم، والقريحة الحاضرة والأخلاق الظرفية التي تجلت في أبطال (ألف ليلة)؛ من شهر زاد التي تنتصر بحلول حديثها وسحر حكايتها على عداوة شهریار السيكوباتية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب ومرجانة على بابا وسيدة المشايخ.

وبترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقعة في ثياب المفضل في الستائر المرخية والأسرة المنصوبة بهياري الذهب والطلاسنان المطرزة والشباب الفارحة وبأطياب الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً.

إن هذه الرسوم لمطرز في الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعدانات كما أن بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذي يحفل بأدق التفاصيل والحوارات والمواقف، قد خلعت هذه المشاهد خيال رسامي الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من سجاجيد وذراري وجدنان زينت بالقشاني المزرق والمشرقيات الدقيقة والبوابات المطعمة المصفحة برفائق المعدن، وأسرفوا في إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهم الأنثوي ومراوح الرش وما إلى ذلك من مظاهر.

هذا هو عالم السكون الخمرى الباذخ الذي يقابله عالم المكابدة والمغامرة والمخاطرة في القشتال الشرس والمغامرة.

الإسلامي وعند المستشرقين الغربيين في القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامع وقصص الخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلسمة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية في السياق والأفعال إلى صراع الغول والشیطان والتمين والرخ إلى عالم البحار والنوتية.. نتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب في الرسوم الإسلامية وفي مشاهد (ألف ليلة وليلة)، حيث يتكرر في المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد جارية تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، ومشهد المعجوز التي تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة. ويرر «فيبكة» ذلك بأنه من الشائع تماماً في مجتمع كان على المرأة فيه أن تحتجب وتستتر، أن يكون سبب الحب العارم في بعض الأحيان نظرة واحدة أو أقل، وكثيراً ما يكون مجرد صورة لامرأة جميلة أو وصفاً لها، وبضيف: «ويشهد بعض القصص أيضاً بأن كثيراً من النساء قد عرفن عن طريق إزاحة حجابهن أحياناً أن يدين ما خفى من حسنهن، وذلك ليحملن بعض الرجال على تحقيق رغباتهن أو أن يؤدي ما يعهد إليهن من مهام وأمور. وتزدحم المنمنمات المصورة والملونة والمذهبة للمهنود والإيرانيين والأتراك والعرب بأشكال مختلفة من القاهات والدواوين والعروش والأرائك؛ وفي الحدائق الغناء يجالس فيها وعليها الملك جاريته تسامره وتطعمه وتسقيه وتعزف له وتطربه ومن حولها القيع والقيان. وهي بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتي يتمتعن بصفات الذكاء والعلم الموسوعي والفن واللبس والدلال والوفاء وذكاء الخاطر وحسن

المراجع

- ١- محمد مصطفى: الحرف الإسلامي - معهد الفن الإسلامي - القاهرة ١٩٥٦.
- ٢- تماثيل منسكة: فكر وفن - العدد ٥٤ - العام ٢٩ - ألمانيا - ١٩٩٢.
- ٣- ثروت حكاشة: فن الواسطي - دار المعارف - مصر ١٩٧٤.
- ٤- عيسى السلطان، الواسطي - مهرجان الواسطي - وزارة الإعلام العراقية - العراق - ١٩٧٧.

- ٥ - فيبكه فالتر، صورة المرأة في ألف ليلة وليلة - ذكر وفن - المجلد ٣٦ - العام ١٨ - ألمانيا - ١٩٨١.
- ٦ - مارلين بنكينر، الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني - لندن - ١٩٨٣.
- ٧ - ألف ليلة وليلة - رسوم أحمد أمين. المركز العربي للنشر والتوزيع - المركز العربي الحديث - الإسكندرية - دون تاريخ.
- ٨ - ألف ليلة وليلة - المجموعة الكاملة - إعداد رشدي صالح - رسوم حسين بيكار - مطابع دار الشعب - القاهرة.
- 1- Arra Tolbert & Marian Halperin, Animals that never were, The Metropolitan Museum of Art.
- 2- Alexandre Popadopolu, Islam & Muslim Art, Thames & Hudson L. d., London, 1976, York. 1976.
- 3- Bernard Lewis: Islam and the Arab world, Alfred. A. Knopf, American Heritage Publishing Co., Inc. New
- 4- R. M. Savory Editor: Islamic Civilization, Campridge University Press 1976.
- 5- Ernst Leber: Symbols, Signs & signets, Dover Publication, Inc, New York, 1930
- 6- James Harding: Artistes Pompiers, Rizzoli, Inc, New York, 1979.
- 7- Jaya Appamy: Indian Paintings on Glass, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1980.
- 8- Richard Cavendish, Man, Myth & Magic, Volume I, Marshall Caven dish Corporation, New York, 1970.
- 9- Richard Cavendish, Man, Myth & Magic, Volume 2, Marshall Caven dish corporation, New York, 1970.
- 10 - Linda Nochlin: The Imaginary Orient: Artin Amencia, may 1983.
- 11- Michael Ragers: The Spread of Islam, Blaevier Publishing, Oxford, 1976.
- 12- Salon d'automas Grand Palais, Paris, 1973.
- 13- Sir Thomas W. Arnold, C. I. E. P. B. A., Litt, D.: Painting in islam, Dover publication, Inc, New York, 1965.

الأشكال



شكل رقم (٢)

طائر الرخ يخرج من الإطار المستدير لصحن خزفي مما يعكس الحيوية الكامنة في الطائر.



شكل رقم (١)

طائر السمرج الرخ - إيران القرن ١٣.



شكل رقم (٣) و شكل رقم (٤)

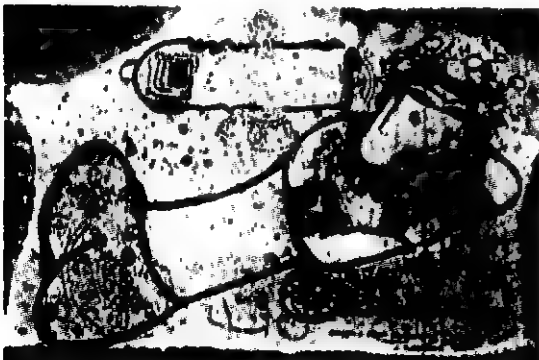
رسوه توضيحية لمملكة القردة والرخ -
صاحبت مندهاد البحري الجديد للكاتب
المسرحي المصري القريد فرج بمجلة
«فكر وفن» الألمانية.



شكل رقم (٥) شهریار وشهرزاد في خيمة مفتوحة داخل بستان وجارية تحمل شمعة.



شكل رقم (٦)
المسحور الناصقة - في قصص ألف ليلة -
حد الحبال بحرك الحمدات وبحور الحياة
أبي حماد.



شكل رقم (٧)
خيال لبراني حديث بصور إلهام ألف ليلة
وليلة وشهر زاد في رؤية تراثية حديثة.



شكل رقم (٩)

درويش زاهد في خلوة جبلية.



شكل رقم (٨) السندباد البحري يحمل شيطان البحر.



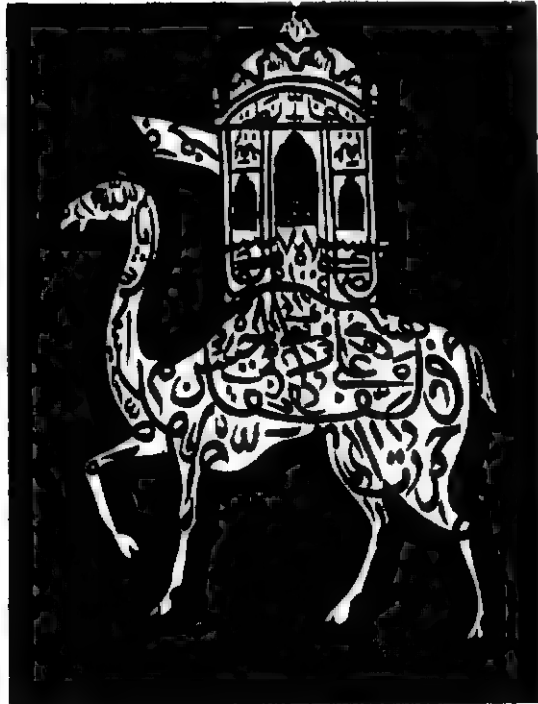
شكل رقم (١٠)

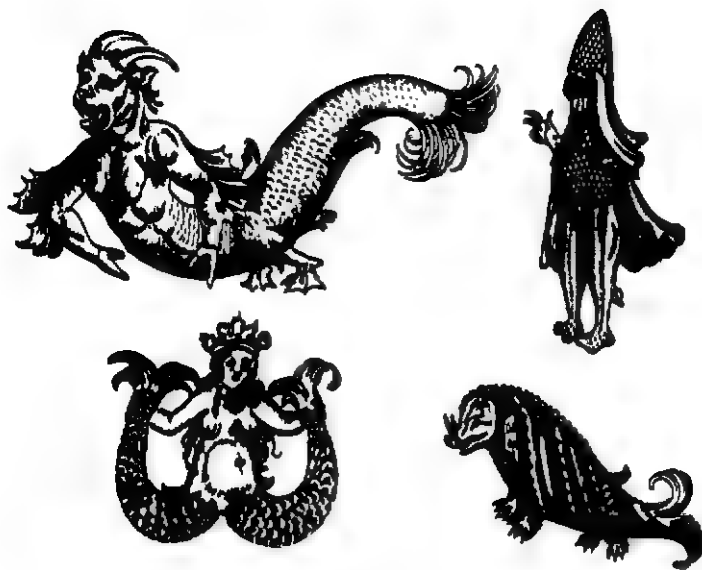
جنى أشبه بجنى علاء الدين - بد منقذ
برونزي مطعم بالقصة (إيران).



شكل رقم (١١) وشكل رقم (١٢)

رسوم مطلّسة من الكتابات المرسمة.





مجموعة الأشكال رقم (١٣)

كائنات بحرية خرافية وردت في قصة السندباد البحري.

مجموعة الأشكال رقم (١٥)

كائنات خرافية برية - تصور غربي مستوحى من أساطير «أنف لبيذ».



مجموعة الأشكال رقم (١٤)

كائنات طائرة من الخيال العربي.



ألف ليلة وليلة

وكتب الرحلات

فى القرن التاسع عشر

فاطمة موسى*

تشرَّب شبابنا بحماس شديد عالم الشرق من خلال ألف ليلة وليلة، ولكن هذا الإحساس يلقى انطباعه فى الذهن مثل رؤيا خيالية. ويطور هذا الميل - المزروع فى العمق فى فترة الصبا - إذا صحت العناية به، يطور عن طريق الفرجية الرشيد إلى ذوق مستطير.

(هومات جيمس سلك باكنجهام
فى مجلة أوريغنال هيرالد ١٨٢٤).

وفى فرنسا، نشر بنى دو لأكروا كتابه (قصص تركية) عام ١٧٠٧، وأبعها به (قصص فارسية) أو (ألف يوم ويوم) فى عامى ١٧١٠ - ١٧١٢. ولم يلبث أن تبع ذلك نشر أعمال محاكاة سيئة من كل نوع؛ مثال ذلك ترجمات ت. سيمون جويلت المختلفة لـ (قصص صينية)، و (قصص مغولية)، و (قصص تورية)، و (قصص من يرو)، وكلها قصص مؤلفة باللغة الفرنسية مع الإسراف والمبالغة، صدرت لها ترجمات بالإنجليزية فى بريطانيا عقب وصول النسخ من القارة الأوروبية

غطت رحلات جيمس سلك باكنجهام (١٧٨٦ - ١٨٥٥) كثيراً من بلاد الشرق، بدءاً من الهند حتى مصر، وهو الذى أنشأ مجلة (أثنيوم) (Athenaeum) الشهيرة فيما بعد، ورغم أنه لم يكن يحبذ الكتب الشرقية أو المؤسسات الشرقية بصفة عامة، فإنه استثنى (ألف ليلة وليلة)؛ فعند أول ترجمة ظهرت بالفرنسية لأنطوان جالان فى عام ١٧٠٤، قوبلت مجموعة الحكايات باستحسان كبير على جانبي بحر المانش الإنجليزي^(١).

* أستاذة الأدب الإنجليزي - كلية الآداب، جامعة القاهرة.

مباشرة. إلا أن (ألف ليلة) ظلت أكثر شهرة وجذباً للقراء. ونستخلص من سيرة أدياء القرن الثامن عشر أن بعض المعلمين والأوصياء اعتبروا (ألف ليلة) ذات تأثير ضار على العقول الشابة. ومن الأمثلة الشهيرة لرغام الصبي ويليام بكفورد أن يحرق الكتاب إلى جانب مجموعة كبيرة من الرسوم الشرقية تحت إشراف معلمه، ولكنه عندما شب انغمس في دراسة الفارسية والعربية واستخدم مدرساً شرقياً كان يفخر بأنه أصلاً من مكة، حتى يقدم لضيوفه حكايات «ساخنة» من (ألف ليلة وليلة)^(٢٢).

كتب ليدي ماري ورتلي مونتاجو، زوج أول سفير إنجليزي للباب العالي من بيرا بالقسطنطينية، في ١٠ مارس ١٧١٨ إلى أختها، تصف لها لوب السلطنة التركية هافيز وحفلة المشاء المقدمة على شرفها. وقد تصورت عدم تصديق السيدات الإنجليزيات لوصفها هذا فكُتبت تقول:

«نقول إن هذا كله أشبه بحكايات ألف ليلة، المناشف المشخولة المطرزة والجوهرات التي في حجم بيضة الديك الرومي! لا تنسى بأختي العزيزة أن هذه الحكايات نفسها كتبها كاتب من هذا البلد، (وباستثناء وقائع السحر) فهي تصوير حقيقي للعادات هناك»^(٢٣).

وهكذا قُذمت (رسائل من تركيا)^(٢٤) لليدي ماري مونتاجو صورة باهرة للحياة في العاصمة العثمانية. ولم يكن عند كاتبة هذه الرسائل أى شك في أنها تصف شعباً على قدر من الحضرة مساوٍ لقدرة شخصها أو لحضرة أى أناس آخرين قابلتهم في أوروبا. وكان حكمها النهائي على العادات الغربية المفترضة عند الأتراك المسلمين هي «أن عادات البشرية لا تتباين كثيراً عن بعضها مثلما يحاول أن يقنعنا بذلك كتاب الرحلات» (ص ٣٢٩ - ٣٣٠).

كان الفضول الأوروبي بالنسبة إلى عادات بلاد المشرق وتقاليدها حقيقة أدركها الرحالة وترجمو (ألف ليلة). ويتزايد المعرفة المباشرة عن الشرق التي اكتسبها الأوروبيون في القرن التاسع عشر^(٥)، زاد التأكيد على هذا الجانب اللافت للقراء في (ألف ليلة وليلة). استعان ناشرو (ألف ليلة) بشهادات الرحالة لتأكيد صحة العادات المذكورة في الحكايات الغربية، وذلك لنفي الاعتقاد الشائع بأنها ملفقة. ومن ناحية أخرى، ازداد عدد الرحالة الذين يبحثون عن مشاهد من (ألف ليلة) في الأسواق المزدهمة الضيقة بالمدن الشرقية.

نذكر، على سبيل المثال، أن محرر طبعة فاخرة لـ (ألف ليلة) صدرت في بداية القرن التاسع عشر، أورد فقرات مطولة من (رسائل من تركيا) لليدي ماري مونتاجو، كما اقتبس من رحالة لاحق ما أورده بشأن (ألف ليلة) :

«في أحدث عمل له يسمى (القسطنطينية قديماً وحديثاً) يقول مستر دالواي:

«يلاحظ المرء في شوارع القسطنطينية طرفاً من الجو الرومانسي الذي يعم العادات المحلية للأشخاص الموصوفين في (ألف ليلة)، خاصة في نطاق الطبقة الدنيا. وتتلقي - بسرور إضافي - ذكرى للبهجة التي شعرنا بها أول مرة عند تصفح الكتاب، إنها لوحات حقيقية لكل بلد شرقي»^(٦).

ويستشهد الكاتب بقول جيمس كوبر في كتابه (ملاحظات على السفر إلى الهند عبر مصر) (لندن، ١٧٨٣) إذ يوصي بقراءة (ألف ليلة) باعتباره ذلك وسيلة إعداد ضرورية للرحالة في آسيا. وذكر ألكسندر رسل (ألف ليلة) في (التاريخ الطبيعي لحلب) (١٧٥٦) عند الإشارة لبعض عادات السكان:

لشعوب الشرق). أعلن المهرر أن جوناثان سكوت (موظف مقاعد بشركة الهند الشرقية) قد حصل على مخطوط كامل لـ (ألف ليلة) أحضره معه من الشرق إدوارد ورنلى مونتاجو.

ظهرت في «مجلة الجنتلمان» تساؤلات من المطبوعتين، وعن مدى صحة نسخة جالان. ورداً على التساؤلات، كتب باتريك رسل وصفاً لمطبوعة في حيازته، وشهد مرة أخرى على صحة ترجمة جالان^(٩)، كما جزم بصحة (ألف ليلة وليلة الجديدة) التي كانت قد ترجمت حديثاً من الفرنسية^(١٠)، وأثارت جدلاً أكثر مما أثارته (ألف ليلة) نفسها.

وكان للسادة المهتمين بالأدب من المولعين بقراءة كتب الرحلات تعليقاتهم على (ألف ليلة). نشر ريتشارد هول (١٧٤٦-١٨٠٣) - قسيس من الريف - طبعة مشيرة للاهتمام، (ملحوظات على ألف ليلة وليلة) (لندن، ١٧٩٧)^(١١). يمثل الكتاب مغامرة مشيرة في تعقب أوجه التشابه بين الثقافات المختلفة، وكان التشابه في هذه الحالة بين حكايات السندباد و(الأوديسا) لهوميروس.

لم يدع الكاتب أى معرفة بالعربية أو أية لغة شرقية أخرى، واعتمد كلياً على ترجمة جالان التي انتقص من قدرها اعتماداً على ما سمعه عنها. ونذكر أن «ملاحظات» هول هذه أبطلتها تماماً الدراسات الحديثة عن الموضوع، إلا أنها لقيت رواجاً كبيراً وقت صدورها، وكان كثيراً ما يستشهد بالعبقري مستر هول باعتباره مرجعاً وصاحب خبرة بـ (ألف ليلة).

شهدت العقود الأولى من القرن التاسع عشر تقرب الشرق إلى أوروبا أكثر من أى وقت مضى، وذلك لأسباب عدة منها تأسيس الإمبراطورية البريطانية في الهند في منتصف القرن الثامن عشر، والحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، والتنافس المستمر بين بريطانيا

... ويخلد إلى الراحة كشهر من أبناء الطبقات الرفيعة على أنغام الموسيقى الهادئة، أو على سماع حكايات من (ألف ليلة) أو من أى كتاب آخر من النوع نفسه، وهى الحكايات التي تتعلمها نساؤهم ويقلونها لهذا الغرض^(٧).

وقد أسهمت الطبعة المزهدة التي نشرها أخو الكاتب بعد قرابة ٤٠ عاماً في تقديم معلومات عن (ألف ليلة) وعن السكان في حلب أكثر ثراء وتشويقاً، وهى طبعة باتريك رسل (١٧٢٧ - ١٨٠٥) لهذا الكتاب، وهى طبعة امتازت بلسمات إنسانية وفيرة (١٧٩٤)، فمن خلال وصف حياة التسلية بالمقاهى، يقدم باتريك رسل وصفاً لأسلوب السرد عند الشاعر أو الراوى:

«إن عملية رواية القصص الأسطورية والحكايات الشرقية تشبه إلى حد ما الأداء التمثيلي المسرحي. فهى ليست مجرد سرد حكاى بسيط، لأن الحكاية نفسها تكون مفعمة بالحياة من خلال أسلوب الراوى وأدائه. فهو يلقى القصة بينما يمشى ذهاباً ولهاياً فى وسط المقهى، ويتوقف من حين إلى آخر عندما يتطلب التعبير حركة جسمانية معينة.. وعندما تصل درجة التشويق فى الجمهور إلى أعلى مستوى، يتوقف فجأة ويترك المكان تاركاً بطلته وجمهوره فى غاية الحرج... ويظل فضول المستمعين معلقاً فيعودون فى اليوم التالى وفى الساعة نفسها لسمعوا بقية الحكاية»^(٨).

استخدم الرحالة ومحررو (ألف ليلة) هذا الوصف مراراً فى القرن التاسع عشر، كما أثارت ملاحظة على مخطوط لـ (ألف ليلة) اهتماماً كبيراً، واستشهد بها فى «ذخائر شرقية» (مجلة فصلية لم تعمر وكانت مخصصة

القراءة «الجادة»، وإن لم تكن بدرجة الجدية نفسها التي نلاحظها في المواقف الدينية^(١٣).

•

نتج عن الاهتمام المتزايد بالأدب الشرقي، وبمزيد من المعلومات عن الشرق، تطور القصة الشرقية في القرن التاسع عشر، مع عناية خاصة بتفاصيل «الزى» - كما قال بيرون. بدءاً من «ثالثيك» لبكفورد (١٧٨٦) حتى «لالا روخ» لتوم مور (١٨١٧)، نجد القصص الشرقي نثراً وشعراً موثقاً بهوامش ومصادر كلها تنشر في خيال القارئ صورة حاملة لأرض بلا حدود، لا فرق بين تركيا أو بلاد فارس أو الهند أو الجزيرة العربية؛ حيث الليالي داقة والنجوم ساطعة والعندليب يشدو تحت القمر الفضى والنسيم يحمل شذى الورود العذب. ولقد زار بعض الكتاب، مثل بيرون، المنطقة التي أحبطت بكثير من الرومانسية والخيال، بينما اكتفى آخرون بالقراءة الموسعة في الموضوع.

نشر بيرون مذكراته في قصيدته المطولة «رحلة الفارس هارولد»، ونظم عدداً من القصائد تحت عنوان «حكايات تركية» نصف الشرق أكثر من أي كتاب رحلات؛ ألهمت صورة الشرق في «الجناب وروس أبيدوس» و«القرصان» (١٨١٣ - ١٨١٤)^(١٤) خيال القراء لدرجة لا نستطيع فهمها الآن. ودهش بيرون نفسه من رد فعل القراء، حتى إنه عزا نجاحه الكبير إلى أن الجمهور في حالة «استشراق»، وكتب إلى الشاعر توماس مور: «أثار على الكتابة عن الشرق... فهذه هي السياسة الشعرية الوحيدة»^(١٥). وعمل مور بالنصيحة، خاصة عندما عرض عليه الناشر لوينجمان مبلغ ثلاثة آلاف جنيه لكتابة «قصيدة بحجم روكي» (ملحمة والتر سكوت) في موضوع ذي طابع شرقي، وأبقى الناشر على هذا العقد لمدة ثلاثة أعوام، رغم أن «الوقت لم يكن مناسباً للشعر»، في أخريات الحروب النابليونية^(١٦). والذي

وفرنا على التأثير الدبلوماسي على الحكام الشرقيين، الذين تقع أراضيهم على الطرق القصيرة إلى الهند. وقد أسفر كل ذلك عن زيادة مطردة في عدد الرحالة الإنجليز إلى الشرق. فالمسافر - سواء كان جندياً أو دبلوماسياً أو أرسقراطياً شاباً في رحلة تثقيفية - كان من دأبه أن يدون ملاحظاته تمهيداً لنشر أخبار رحلته في مجلدات ثقيلة مايلت أن يثقلها جمهور القراء بنهم في تلفهم على أي معلومات جديدة عن «الشرق».

ساد الاستشهاد المطول يكتب الرحلات وعرضها وتلخيصها في دوريات العصر على نطاق واسع. وإذا لم يقرأ القراء الكتب نفسها، كانوا يستطيعون أن يقرأوا مقتطفات مطولة في «السجل السنوي» أو في «مجلة الجنتلمان» أو أية دورية أخرى. وكما يقول و. س. براون:

«إنه من المستحيل أن نفتح عدداً واحداً من أي دورية في ذلك الوقت ولا نجد عرضاً نقدياً أو ذكراً لرحلة سفر جديدة إلى الشرق الأدنى»^(١٧).

أفردت النشأة من أكبر المجلات النقدية في القرن التاسع عشر، وهما «الإدنبرة» و«الكوارترلي»، مكاناً مهماً لعرض الكتب أو بالأحرى ملخصات لكتب الرحلات الضخمة التي كانت تصدر في تصابع سريع. ورغم اختلاف المجلتين سياسياً، فإن حكم كتابتهما وتقييمهم الأدبي كان محافظاً بالتساوي. «الإدنبرة» التابعة لحزب «الويج» كانت تبدي اهتماماً بهذه الرحلات، مثلها في ذلك مثل «الكوارترلي» التابعة لحزب «التوري». وهرضت دورية «الإكلكتيك» أسباباً أخرى للأهمية التي أولتها لأدب الرحلات، فاعتبرت كتب الأسفار من نوع الأدب نفسه المسموح به من قبل التبشيريين المتحمسين، وأدرجت مع كتابات «التواريخ» على أنها نوع من

مونتاجو أوصافاً مشيرة للاهتمام. اعتنق أناسازياس الإسلام ليهرب من ورطة مع امرأة يهودية ثرية، وذهب إلى أزمير ومصر وبغداد حتى إنه حج إلى مكة المكرمة وأورد أخباراً كثيرة عن الحركة الوهابية في الجزيرة العربية، وعن أصول الحكم في مصر وغيرها من ولايات الدولة العثمانية، وهي معلومات صحيحة في مجملها، ويعمل في خدمة أحد بكوات مصر، فيشبه بتزويجه من ابنته الكبرى، فيعطيه هذا الزواج الفرصة ليصف الحياة الأسرية في المجتمع الشرقي.

حققت (أناسازياس) نجاحاً كبيراً، ليس فقط بسبب ما توردته من المعلومات، ولكن - أكثر من أي شيء آخر - بسبب شخصية بطلها البيرونية (متأمل أسمر ومربد الوجه) وبسبب بلاغة لغتها، هذا اللغاد تأليف تلك الرواية الطويلة إلى بيرون، وحققوا المقارنات بين (أناسازياس) و (دون جوان)، وكان من الواضح أن بيرون يكن إعجاباً شديداً له (مذكرات يوناني) فأخبر ليدى بلستجون:

«... أنه بكى بكاء مراراً عند قراءة صفحات كثيرة منها لسببين: أولاً، لم يكتبها هو، وثانياً، لأن هوب كتبها... وهو على استعداد أن يتخلى عن أكثر قصصه ليه شعبيه لدى القراء، لو أنه مؤلف أناسازياس»^(١٩).

كان توماس هوب (١٧٧٠ - ١٨٣٠) مصرفياً ثرياً من أصل هولندي، «قضى ثمانى سنوات بعد بلوغه الثامنة عشرة من عمره في أكبر جولة من الرحلات على طريقة الشباب الأثرياء فدرس فن العمارة في تركيا ومصر وسوريا واليونان وصقلية وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وألمانيا وإنجلترا»^(٢٠)، لم قام بعدها بزيارتين إلى اليونان ومصر، ولكن المادة التي استعدها للقصة اقتصر على جولته الأولى. وبعد قليل، وضع نهاية للشائعات القائلة بأن

شجعهم على ذلك غالباً هو أن الناشر جون موراي باع في ١٨١٤ عشرة آلاف نسخة من «قرصان» بيرون فور صدور الكتاب.

كانت هناك بعض الأصوات المعارضة لصراحة الشرق، فبمناسبة (لالا روخ) كتبت مجلة «بريتش ريفيو» تشير إلى بيرون من طرف خفي:

«هؤلاء الألبان والفرس واليونانيون والأتراك النساء إنما يظهرون أبطالا على صفحات شعرائنا الأبيقوريين السقيمة، أما في الواقع فلا يمكن لأي رجل إنجليزي «جنتلمان» محترم ذى عادات نظيفة أن يتحمل رفقة أى فرد منهم»^(٢١).

نشر توماس هوب في ١٨١٩ (أناسازياس: مذكرات يوناني)^(٢٢)، وهي تجمع بين تفاصيل رحلات حقيقية ومشاهد خيالية رومانسية على غرار (حكايات تركية) لبيرون. وقد نشرت في بادئ الأمر دون اسم الكاتب، وفي مقدمة للمحرر قدمت القصص على أنها وصف لتلك «الأقاليم التي زارها الإغريق في الماضي وبشؤونها الأتراك في الحاضر»، وكان المحرر متأكداً من أن الرواية:

«قد تضيف معلومات عن موضوع شيق، ليس فقط بتقديم صورة للعادات القومية، بل من خلال الملاحظات الجغرافية والتاريخية الكثيرة التي لا توجد في أى مكان آخر... وقد سردت بعناية دقيقة واهتمام بالحقيقة».

احتذى توماس هوب في تشكيل حياة أناسازياس، بطله الهائم المتشرد، مثال جيل بلا البيكادو: الخادم والصيدلى والسجين والجندي والأفاق الذي قادته حياته المفتوحة إلى كافة أنحاء وحوالم الإمبراطورية العثمانية، مع وصف مفصل لحياة الرهايا فيها سواء كانوا نزلاء السجون أو التجار المسيحيين المغلوبين على أمرهم في غلطة وبيرا، الذين كشفت عنهم ليدى ماري ورغلى

بيرون هو المؤلف، عندما نشر اسمه على الطبعة الثانية في عام ١٨٢٠.

واستمر الكتاب في جذب القراء المعجبين طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٢١)، ثم فرغ الاهتمام بالمعلومات الأساسية التي قصدها المؤلف بنشر روايته أصلاً، ولم يعد أمثال شخصيات بيرون - الكافر أو القرصان أو الطريد العابس - نموذجاً أدبياً سائداً. إلا أننا نذكر (أناستازياس) اليوم لأنها كانت النموذج الذي احتذاه مؤلف رواية تجوال شرقية كانت أكثر إيجازاً وبقاء على الساحة وهي (حاجى بابا) (١٨٢٤) (٢٢).

•

كان جون موراي أيضاً هو الذى نشر (مغامرات حاجى بابا الأصفهاني) في عام ١٨٢٤. وفي مقدمة طويلة يبين المؤلف - الذى استخدم توقيع «برجرين برسيك» - علاقة الكتاب بـ (ألف ليلة)، على أساس أن كتاب (ألف ليلة) يعطى «أصح صورة للشرقيين». وعن حكايات (ألف ليلة) من حيث هي صورة لمصادات وطريقة حياة الشرقيين عامة يقول:

«... رغم أن الحكايات بترجمتها وضعت في قالب أوروبى وتم التخلص من التكرار الممل فيها... فإن قليلين سيفهمونها فهماً كاملاً إذا لم يكونوا قد عاشوا فترة من الوقت في الشرق».

لتحقيق هذا الغرض، يترجم القارئ الأوروبى كتاباً «على غرار صورة الحياة الأوروبية في رواية (جيل) من تأليف لوساج» ويكون في مقدور المؤلف «أن يجمع الحقائق والروايات من الحياة الفعلية ويرسم صورة الطبقات والفئات المختلفة التي يتألف منها المجتمع المسلم».

استرعت الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) انتباه ناقد مجلة «الكوارترلى» الذى أبدى تقديره لقصد المؤلف:

«لقد عرضنا هذه الأعمال الصغيرة لاختبار صعب، بخصوص درجة مطابقتها لأنماط السلوك والصفات الشرقية، كما دعانا المؤلف نفسه في المقدمة التي بدأ بها الرواية... وهكذا نطالع صفحات ألف ليلة ونعجب أن المؤلف عمل على تطابق ما يلقاه البطل في سيرة حياته وطبيعة مغامراته ومعارفه، وهادات وأحاسيس وآراء بلده، تطابق هذا كله مع نماذج الحياة اليومية للشرق كما وردت في تلك الحكايات التي تشكل سجلاً فذاً لأنماط السلوك الآسيوية»^(٢٣).

كان مؤلف (حاجى بابا) هو جيمس جوستين مورى (١٧٨٠ - ١٨٤٩)، رحالة ودبلوماسى إنجليزى قام برحلتين إلى بلاد فارس حيث عمل سكرتيراً للسفارة البريطانية بين عامى ١٨٠٨ و ١٨١٢، كما صاحب أول سفير فارسى إلى بريطانيا في طريقه إلى إنجلترا في عام ١٨٠٩. وكان على اتصال دائم به وبمقر إقامته أثناء إقامته في لندن، وعاد إلى فارس مصطحباً معظم معاونى السفير الفارسى، الذين تكررت شكاواهم بسبب طبيعة الجو الإنجليزى، وأقام في فارس بضع سنوات أثناء رحلته الثانية، حيث كان المسؤول الأول في السفارة البريطانية عقب عودة السفير سيرجور أوزلى. وعقب عودته نشر مورى - مثله مثل من سبقوه من موظفى وزارة الخارجية - مجلدين من كتب «الرحلات»، حيث أورد تفاصيل رحلته متضمنة غرائب ورسومات ومعلومات تفيد القارئ الإنجليزى المتعطش إلى أخبار تلك البلاد^(٢٤).

رغم أن (حاجى بابا) تغطى كثيراً من الأماكن والوقائع المذكورة سبقاً في «الرحلات»، فإنه كتاب ذو طابع مختلف يقوم البطل الإيراني حاجى بابا نفسه بدور

«... دون شك، إن «أناستازياس» عمل يتمتع بالقوة والحيوية، ولا نجد في هذه الرواية ذات التعبير الهادئ البسيط أمامنا ما يمكن أن يتحدى أو ينافس طغرات الصور الرائعة واللغة الجميلة وتلك الأوصاف الشعرية الحية للطبيعة، وذلك الرسم الواهي والساخر للشخصيات التي تمثل الجاذبية الخاصة لمؤلفات مستر هوب».

وحقيقة الأمر، أن صفتي «الهدوء» و«البساطة» في (حاجي بابا) كانتا وراء بقائها واستمرارها على رفوف المكتبات، بينما غابت (أناستازياس) «الأكثر حيوية» في غياهب النسيان. سجلت (حاجي بابا) بعد الاستقبال غير الحافل في البداية، نجاحاً لا يظهر له في تاريخ هذا النوع من القصص، فظهرت لها طبعات عدة قبل نهاية القرن التاسع عشر، ولا تزال تظهر لها الطبعات والتعليقات حتى اليوم، كما ترجم الكتاب إلى الفرنسية والألمانية وحتى الفارسية. وبالطبع ثار غضب الإيرانيين بسبب صورتهم في هذا الكتاب، لأن «حاجي بابا» مثل غيره من مشاهير المحتالين كاذب وضيع وجبان وسارق، ومن الغريب أنه اعتبر من قبل القراء الأوروبيين نموذجاً للرجل الفارسي، ثم اتخذوه بعضهم نموذجاً للشرقي عامة.

قدم الباحث الإيراني عباس ثاقب سولي جزءاً مفصلاً عن طبعات كتاب (حاجي بابا) وترجماته في كتاب (المجتمع الإيراني وعالم المشرق)، وهو يجب من أولئك الكتاب الذين:

«يستندون إلى أحداث متفرقة وخارجة عن المؤلف ليهربوا فكر موروي، ويقتنمون القراء بأن موروي يقدم صورة واقعية للأمة الفارسية في حاجي بابا، ولا حقيقة غير ذلك»^(٢٥).

الراوي، وهو محتال ذو جاذبية مؤثرة يستهل حياته بالعمل في دكان أبيه الحلاق، وينتهي في الفصل الأخير بأن يعود إلى أصله، مسقط رأسه، مندوباً للحكومة، تخول له السلطة بمقتضى فرمان شاهاني لجباية الرسوم والهدايا باسم الشاه. وتقوده حياته المتقلبة إلى كل أجزاء فارس من خيام البدو الغزاة من التركملة حتى الحرم المقدس في مدينة «قم». ويقدم الجزء التالي «حاجي بابا في إنجلترا» (١٨٢٨) قصة رحلة حاجي إلى إنجلترا وإقامته هناك وعمله سكرتيراً للسفير الإيراني ميرزا فروز.

لم تلق هذه القصة نجاحاً كبيراً فور نشرها للمرة الأولى، وباستثناء كلمات التقدير في مجلة «الكوارترلي» التي ورد ذكرها، اشتملت المروءات النقدية الأخرى (reviews) على نقد شديد، وأصر ناقد مجلة «بلاكوود» على أن العمل، ليس فقط تقليداً لـ «أناستازياس»، بل إن توماس هوب هو مؤلف (حاجي بابا).

وعلى حسب قول موروي نفسه، فإن الكتاب لم تطبع منه طبعة ثانية حتى ١٨٢٨، ولم يعتبر بيع الطبعة الأولى دليلاً نجاح لأنه:

«في إنجلترا تستنفد المكتبات وجميعيات القراء وحدها الطبعة الأولى، سواء قرئ الكتاب فعلاً أم لا، بينما تبقى الطبعة الثانية تزعم رفوف المكتبات» (مقدمة «حاجي بابا» في إنجلترا - ١٨٢٨).

تعرض الكتاب إذن لمقارنات مجحفصة مع «أناستازياس»، وفي أسوأ تعليق، قيل إنه «تكرار هزيل لما قرأناه بقلم مستر هوب في صورة أكثر قوة وتأثيراً» (مجلة «بلاكوود» ١٨٢٤).

وحتى مراجع مجلة «كوارترلي» - رغم تقديره للكتاب - كان له الرأي نفسه فيه:

ومعجب الأستاذة مرزیه جیل من تمسک کتاب الغرب به (حاجی بابا) ،

«ما زال الغرب إلى يومنا هذا عاجزا عن التعامل مع فارس إلا تحت تأثير هذا الحلاق الأصفهاني، الذي ظهر في رواية خيالية منذ أكثر من مائة عام ولا يزال حاضرا يرفض أن يختفى، فوجوده يسبغ على صرامة المحادثات الدبلوماسية وجديتها نوعاً من الجنون، ويكاد العقل الغربي يتفجر بالهستيريا، عندما تظهر على محدثه سمة من سمات حاجي المعروفة، وليس هذا عدلاً لنا نحن أهل فارس المحدثين» (٢٦).

يؤمن نجاح (حاجي بابا) في تقليد موري البارع للأسلوب والصيغ الشرقية، ويستخدم الكتاب الأحداث والشخصيات المذكورة من قبل في (الرحلة الثانية عبر فارس) .. (١٨١٨) ، ولكن السرد على لسان حاجي نفسه يحافظ على الإيحاء الوهمي بالنسبة إلى جنسية الراوي. نقاهد موري عن الخدمة في السلك الدبلوماسي واستقر في إنجلترا وكوّن حياته للكتابة، وكتب فيما بعد «قصصاً شرقية» يشار إليها على أنها «من تأليف كاتب حاجي بابا»، إلا أنه لم يحقق أبداً مثل ذلك النجاح الكاسح لروايته الأولى. نشر الجزء التالي (حاجي بابا في إنجلترا) عام ١٨٢٨ ، ولكنه أقل براعة وإمتاعاً من (حاجي بابا) نفسها، وأما قصص «الرهين زهراب» ١٨٣٢ و(عائشة) ١٨٣٤ ، و(ميرزا) ١٨٤١ ، و(مسلمة: قصة فارسية) ١٨٤٧ ، فقد لفها النسيان، كما نستحق.

حاول موري في (ميرزا) أن يقدم محاكاة له (ألف ليلة) في سلسلة من الحكايات التي يرويها شاعر البلاط (ميرزا) للشاه، وهي سلسلة من النوادر وحكايات داخل حكايات ألفها لتسلية الملك:

«بلغني أنه أثناء رحلات الشاه التي كان يقوم بها على ظهر جواده، سواء لمهمة حربية أو رحلة صيد، كان يستدعي الشاعر للتجامل على مثل الطريق، ليسليه بحكايات، يولفها ويرويها في لحظتها، وكيف طبعها ومسارها حسب ظروف الوقت الراهن. ولقد استرعى هذا الموقف انتباهي باهتمامه مثلاً للحياة الشرقية، وسلطة الملك الشرقي، الذي يأمر بحكاية تروى مثلاً بأمر ببناء قصر» (٢٧).

ورغم أن موري يحفظ بالقشور السطحية «للقصّة الشرقية»، ويحاول أن يحتزم صورة مفصلة «للعادات والتقاليد» في ثلاثة أجزاء، فإن المجموعة برمتها لا ترقى إلى مستوى (حاجي بابا).

وفي (الرهين زهراب) حقق موري بعض النجاح فصدرت طبعة ثانية للرواية، ولكن قيمتها في تصوير الشخصيات أو وصف أنماط السلوك لم تستمر كما توقع في البداية، وكل ذلك بسبب فقدانه الأساسي للتعاطف مع الإسلام. في حديثه عن شخصية البطل والبطلة، يكتب ملحوظة ذات مغزى:

«.. إن المبادئ التي تخكمهما لا تأتي من عقيدة القرآن، ولكننا نجد في كثير من المتحمسين لأي دين مغلوطة درجة من الرقي لا نعرف مصدرها يبدو أنها بإيحاء من الدين الحق» (١).

كيف إذن نفسر النجاح الكبير والمستمر لكتاب واحد فقط وسط ذلك الإنتاج الأدبي الوفير؟ هل كان هناك «ميرزا حاجي بابا» حقيقى استخدم موري مذكراته كما ورد في «الرسالة التمهيدية»؟ توجه مرزیه جیل انتباهنا لشخصية أبى الحسن، المبعوث الفارسى فى القسطنطينية ثم السفير الفارسى فى بريطانيا. أما حياته كما دونها موري في (الرحلة عبر فارس) عام ١٨١٢ ، فكانت

ببصيرة نافذة إلى أسلوب الحياة في قطاع معين من المجتمع الفارسي؛ حيث لا يتحرك هو في نطاقه، وبما أنه لا يملك الفرصة في بدء حياته لرؤية الجزء المخصص للحرير في بيت رجل من عليبة القوم، ليسرى للقارئ قواعد السلوك، يلتقي بزنب، جارية زوجة الطبيب التي تزود بالتفاصيل بطريقة طبيعية للغاية، فتأخذه في جولة في حجرات سيدتها أثناء غيبتها، ويأني الوصف كأنه من قلب صفحات (ألف ليلة وليلة) :

«في البداية ذهبت إلى حجرات الخانوم (الهام) نفسها وهي تطل على حديقة عبر نافذة كبيرة - ضلفتها مصنوعات من الزجاج الملون، ويقع مجلس السيدة المعتاد في الركن، يمتاز بسجادة سمكية مطوية مرتين ووسادة كبيرة من الريش مكسوة بقماش مقصب وذات شرائطين، وعليها غطاء رفيع من المولدين. وبالقرب من هذا المقعد مرآة مزينة برسومات جميلة، وصندوق يحتوي على أنواع شتى من الأشياء الغريبة المثيرة، كحل للعين ومعه المروء الذي يستخدم للكحل، وحمرة خدود من الصين، وأحذية تربط بالساحد، وتوزلي، وهي حلى تشبك بالشعر وتشدلى على الجبهة.. وبالقرب من ذلك المجلس جيتار ورق.. وفي ركن آخر ترى زجاجات عدة من النبيذ الشيرازي، واحدة منها قد سدت فوهتها (زهرة) فيبدو أن السيدة شربت منها هذا الصباح»^(٢٩).

وزنب هي موضوع قصة الحب بالرواية، ولكن علاقة الحب تنتهي فجأة عندما يعجب الشاه في إحدى زيارته لطبيبه بالجارية الشابة، فترسل بسرعة إلى القصر، ويصف الراوى فرحة زنب بإعجاب الشاه بها، وابتهاجها بمغادرة منزل الطبيب، ثم إعدامها المأساوى إثر انكشاف

مقتوعة وغنية بالأحداث مثل حياة حاجى بابا، ولكن تحركاته كانت تتم دائما في مستوى اجتماعى أعلى من حاجى، وتعتقد مرزبه جميل أن مورى شجعه على أن يروى مغامراته السابقة ثم سجل المغامرات الجارية أثناء حدوثها.

كشف عباس تافاسولى النقب عن شخصية باسم حاجى بابا أفشار، أحد طالبين فارسين حضرا إلى لندن في أكتوبر عام ١٨١١، لدراسة الفن والطب، وعاش حاجى بابا هذا في لندن مدة تسع سنوات يدرس الطب على حساب ولى العهد الفارسي، وأصبح طبيبه الخاص عقب عودته إلى بلاد فارس، وكان لمورى تعاملات كثيرة مع الرجل، كما هو واضح في الوثائق الموجودة في إدارة المخطوطات بلندن^(٢٨)، وفي الوقت نفسه لا يعتقد عباس تافاسولى أن حاجى بابا كتب الكتاب لأن الرواية تمثل «إهانة مباشرة للتراث والثقافة الفارسية».

وسواء كان النموذج الأصيلى حاجى بابا أفشار أو ميرزا أبا الحسن، فإن مورى أبدى عناية كبيرة بعنصر الاحتمال في القصة، وهي سمة لم يستطع أن يحافظ عليها في إصداراته التالية بما فيها (حاجى بابا في إنجلترا)، فالبطل في (حاجى بابا) الأصلية ليس دمية يحركها المؤلف باففعال حتى تمنح له الفرصة لتقديم مشهد جديد، بل هناك دائما سبب وجيه للتغير في مهنة حاجى أو مقر إقامته. وغالبا ما يكون السبب خداعه أو احتياله في أمر ما، فيبرز به انكشافه في مهنة جديدة ويدفعه ذلك إلى إعلان نية التوبة، ثم يبحث عن مهنة جديدة ومكان جديد بطبيعة الحال، لينسى سرهما تمهيداته بالصالح.

عندما يريد المؤلف أن يأتى بمشاهد أو وصف لأماكن لم يكن في مقدور البطل أن يراها، فإن الحكاية داخل الحكاية دائما وسيلة قربة التناول، فمثلا يروى رفيع سفر على الطريق تاريخه لحاجى، وهذا يمدد

أمر علاقتها بها جى. ويقدم لنا المؤلف هذا كله بطريقة فنية تقتصد فى الوصف ولا تنجح إلى عاطفية باكية مفرطة مما نجد عادة فى القصص «الشرقية» المنحولة عندما تعرض موضوعات مشابهة.

•

كان اهتمام القرن التاسع عشر بعادات الشعوب الأجنبية وأساليب حياتها فى الشرق الأدنى والبعيد لا تزال تغذيه مطبوعات مختلفة تتراوح من الحماد إلى الشعب المفض. وروى المبشرون فى الهند روايات «مفرعة» عن حياة «الهندوس الوثنيين الجبهة» ومعتقداتهم وممارساتهم، ولكن كان وصف مسلمى الشرق الأدنى أكثر تعاطفا حتى ذلك الوقت، فلعل شعبية (ألف ليلة) والقصة الشرقية، إلى جانب تزايد نتاج أدب الرحلات إلى الشرق الأوسط، يفسران اختلاف النظرة إلى تلك الثقافة الأجنبية. وقد وصل هدم التحيز فى تصوير السلوك والعادات الإسلامية إلى ذروته فى كتاب إدوارد لين عن المصريين المحدثين (١٨٣٦) (٣٠)، تميزا لهم عن قدماء المصريين.

كان لين (١٨٠١ - ١٨٧٦) يبلغ من العمر ٢٤ عاما عندما هبط إلى مصر، وتابع الروتين المعروف لمن سبقوه من الرحالة فى البلد، يسافرون إلى أهالى النيل، ويسجلون وصفا للأماكن التى شاهدوها ورسومات تقريبا صحيحة لآثار مصر القديمة. انضم لين إلى روبرت هاى وعدد من الفنانين كانوا يرسمون الآثار والمشاهد فى صعيد مصر، واستمر فى دراسته بصورة جدية، كما جمع معلومات عن السكان المحدثين الذين كرس لهم غيره من الرحالة صفحات قليلة، وعقب عودته إلى إنجلترا فى ١٨٢٨ فشل فى العثور على ناشر لينشر له مصنفا ضخما - (وصف مصر) - فى ثلاثة أجزاء (٣١) عاد بها، وبعد خمس سنوات أبدت (جمعية نشر المعرفة المفيدة) اهتمامها بالجزء الذى يخص السكان المحدثين،

فعاد لين إلى مصر ليقتضى سنة ونصفا حتى يعده للنشر منفصلا، وكانت النتيجة هى ذلك العمل العظيم الذى حفظ صورة تفصيلية للحياة العربية فى مصر فى نقطة تاريخية محددة، قبل أن تؤدي التكنولوجيا الحديثة إلى إحداث تغيرات هائلة فى حياة شعب «من أكثر الشعوب العربية صقلا» كما وصفه لين. لقد غير دخول السكة الحديد فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر من معالم البلد، كما جلب العلم الأوروبي الحديث والعادات والسلوك إلى نطاق حياة المصريين المحدثين.

«ما قصدت إليه بالدرجة الأولى فى هذا العمل هو الصحة والدقة، وأؤكد للقارئ بلا تردد أننى لم أعمد واحيا إلى إضفاء التشويق على أمر روتينه، ولم أبحاز الحقيقة قيد أنملة».

هكذا كتب المؤلف فى تقديمه للطبعة الأولى، وكان لين مؤهلا لهذا العمل من خلال معرفته اللغة العربية واتخاذة الزى الوطنى، وإقامته بعيدا عن حى الأفرنج فى القاهرة، وقد تعامل مع تلك الثقافة الغربية باهتمام واحترام، ولا بد أنه وجدها ملائمة إلى حد ما، لأنه احتفظ ببعض العادات التى اكتسبها فى مصر عندما عاد إلى إنجلترا (٣٢). إلا أن النعمة المتنافرة الوحيدة فى الكتاب تظهر فى الصورة الكاريكاتيرية التى رسمها لمعلمه أثناء فترة إقامته الأولى بالقاهرة، فوصفه للشيخ أحمد مع نهكم ساخر لا يتسجم مع الكتاب باعتباره كلا، فتظهر الكاتب فردا «من الخارج» يكتب مادة مشيرة لقرائه.

أقر لين على مفض، فى المقدمة، بوجود مثاليين احتذى بهما الأول كتاب الأخوين رسل عن «حلب» الذى يورد معلومات قيمة وإن لم تكن فى تنظيم كتاب لين، إلا أن رسم الموسيقيين وملابس وزينة النساء يعد

تمهيدا لصور لين الدقيقة. ويزعم لين أن ألكسندر وباتريك رسل:

«لم يكونا على علم كاف باللغة العربية لفحص بعض النقاط المهمة التي كان يتطلب أن يتناولها طبقا لخطة الكتاب».

ثبت عدم صحة هذه المقولة عند تحليل هذا العمل الشيق، وكان مسموحا لكل من الكسندر وباتريك رسل أن يرتدئ الزى التركي في حلب، ولكن لين يفترض أنهما كانا معروفين بما يتعذر معه أن «يقبلا على التخليص» الضروري لاقتحام المراسم الدينية، وهذه ملاحظة تبين أن لين كان ينظر إلى نشاطه على أنه «خف» أو «تكر». والنموذج الثاني - وقد صرف لين النظر عنه في حاشية بالمقدمة - هو «مقال في وصف عادات السكان المحدثين بمصر» لشاربول، المنشور في أحد أجزاء كتاب (وصف مصر) ١٨٢٢ (٣٣)، الذي وضعه علماء الحملة الفرنسية على مصر، ويذهب لين إلى أنه «في الأغلب وصف لعادات وسلوك حكام المصريين المتطبعين من الماليك»، لذلك اعتبره يساوي فقط ثلث كتابه. والواقع أن شاربول كان مدركا وجود هذا الفارق، ففي الفصل الأول يقدم «نظرة سريعة على المناخ والسكان والعادات في مصر» فيقدم تفاصيل عن الطبقات والأديان المختلفة للسكان، و«صف الأقباط والعرب» بصفة خاصة، والماليك والأجانب المقيمين بمصر، أي أنه لم يخلط بين الماليك والمصريين الأصلاء.

في الحقيقة، كان مقال شاربول هو المثل الذي احتذى به لين في ترتيب معلوماته وتصنيفها، وهو عامل مهم جدا في نجاح الكتاب، وما اعتبره إدوارد سعيد «الإيجاز الرئيسي لعمل لين»، وعزا خطأ إلى مثال الرواية في القرن الثامن عشر:

«من ناحية الشكل، فإن (المصريين المحدثين) تتبع التقليد الروماني للرواية في القرن الثامن

عشر مثلاً، أي رواية لفيلدج... عرض لين للمادة مرتب ترتيباً زمنياً يأتى فى أطوار، وهو يكتب من موقفه باعتباره مراقبا للمشاهد التي تتبع الأطوار الرئيسية فى حياة الإنسان، والنموذج فى ذلك هو النمط السردى، كما فى «توم جونز» الذى يبدأ بمولد البطل ومغامراته وزواجه ثم يماته» (٣٤).

كان النموذج فى الحقيقة هو «العمل الفرنسى» حيث يتناول الفصل الثانى «الإنسان فى مرحلة الطفولة والتعليم الأولى». والفصل الثالث «الإنسان فى مرحلة المراهقة وسن النضوج - المعاملات المدنية والأسرية». والفصل الرابع يتناول «الإنسان فى مرحلة الشيخوخة حتى الممات».

ويعترف لين بكتاب واحد فى نظره:

«يقدم صورا بديعة عن عادات العرب وسلوكهم، خاصة المصريين، وهو كتاب ألف ليلة وليلة».

ولو وجدت ترجمة جيدة بهوامش تفسيرية مفصلة لـ «ألف ليلة» لما كان هناك داع لأن يكتب لين كتابا عن عادات المصريين العرب وتقاليدهم، ورغم أن لين يبدى إعجابه بـ «ألف ليلة» فإنها بالنسبة إليه تقدم أمثلة للمعادات العربية، فنظرته إلى الموضوع بعيدة تماما عن الخيال أو الإبداع؛ إذ يتقمص شخصية رجل العلم المراقب للظواهر طيلة الوقت، فلا يفهر نهرته الهائلة لملائمة الموضوع، وفي الجزء الأخير من فصل عن الحياة الأسرية للطبقات الاجتماعية السفلى، يخبر القارئ:

«... عندما يكشف فلاح بحياة زوجته، فإن زوجها هذا أو أحمائها يلقى بها فى النيل ويربط حجرا فى رقبتها أو يقطعها إلى أجزاء ويلقى بجثتها فى النهر، وفى غالب الأحيان

بعاقب الوالد أو الأخ ابنة أو أختا غير متزوجة بالطريقة نفسها، إذا اتهمت بالاستسلام لعلاقة جنسية، ويصاب أهل المرأة بالخزي والعار أكثر من الزوج ومعاون من الاحتقار إذا لم يعاقبوا بالموت».

هذه النخمة الحيادية لا تتغير، سواء كان الموضوع الذى يصفه تعريشة لمشرية أو فلاحه فقيرة يقطع جسدها وتلقى فى النهر، وتشهد على «الصحة والدقة» التى توخاها لين وكذلك الحياد فى ملاحظتها، إلا أن هذا الأسلوب لم ينفعه فى ترجمته لـ (ألف ليلة وليلة) التى أصدرها الناشر نفسه ١٨٣١ - ١٨٤١.

كانت ترجمة لين لـ (ألف ليلة) أول ترجمة كاملة للكتاب مباشرة من العربية إلى الإنجليزية، إذ كانت كل الترجمات الإنجليزية السابقة تعتمد على ترجمة جالان الفرنسية. استخدم لين مخطوطا حصل عليه فى مصر، وكانت لغته تمضد رأيه القائل بأن الحكايات مصرية فى الأصل. وحققت ترجمته نجاحا كبيرا لسببين: تهذيب النص ليلام القراء «العائلية»، وتزويده بحواش وفيرة ألفها لين لهذا الغرض، وكانت هذه الحواش أكثر تشويقا للكثيرين من النص نفسه، لأن الحكايات فقدت كثيرا من سحرها تحت تأثير قلم المستشرق المدقق بكل نقله.

كانت ترجمة جالان على ما بها من أخطاء وخروج على النص الأصل ذات سمة تخيلية قوية، ولذلك جذبت جمهور القراء. أما ترجمة لين فتتوزع بنخمة إنجيلية واضحة لا تلائم قصص الحياة اليومية العادية فى بعض الحكايات ولا المبالغات الرومانسية فى بعضها الآخر.

أما الهوامش والحواش التى أرفقها لين بترجمة (ألف ليلة)، فكانت ذات قيمة أكيدة، وقد جمعها ابن

أخته المؤرخ ستانلى لين بول فيما بعد ونشرها منفصلة عن الحكايات تحت عنوان (المجتمع العربى فى العصور الوسطى) عام ١٨٨٣^(٣٥). وقد قدمها ستانلى لين بول على أنها ملحق «للمصريين المحدثين» إذ صنف تلك الحواش والهوامش تحت عناوين مثل: «الدين»، «النساء».. إلخ. وفى المقدمة أورد المؤرخ آراء لين بخصوص استمرارية الحضارة العربية من العصور الوسطى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا يفسر كيف توضح حكايات هارون الرشيد فى بغداد بصور من حياة أهل القاهرة فى القرن التاسع عشر. وكما هو الحال فى «المصريين المحدثين»، تتراوح المعلومات التفصيلية من موضوعات جادة مثل العلوم الشيطانية، وعلوم الكون ومراسم الموت، إلى تسريحات شعر النساء، وكلها تأتى تحت عناوين مناسبة.

من المؤكد أن لين استعان فى جمع مادة كتبه بمصادر جيدة للمعلومات أعانته على معرفة ترتيب وإدارة حجرات إقامة النساء فى البيوت المصرية، وما يخص النساء من ملابس وأدوات زينة، والتقاليد المتبعة فى الزواج وحتى الولادة! كان لين يطلع على أهل بيت الرسام روبرت هاى، وكان هذا متزوجا من يونانية ومقيما منذ فترة طويلة بمصر، وأثناء زيارة لين الأخير لمصر (١٨٤٢-١٨٤٩) - وقد أصدر بعدها طبعته النهائية لـ (المصريين المحدثين) ١٨٦٠ - صحبته أخته وزوجه نفيسة، وهى فى الأصل جارية يونانية أهداها له هاى فى زيارته الأولى للقاهرة^(٣٦).

*

فى الوقت الذى كان فيه لين يدقق مذكراته وملاحظاته عن المصريين المحدثين فى بيت استأجره بالقاهرة ١٨٣٣-١٨٣٤، استأجر إنجليزى آخر بيتا من صاحب العقار نفسه، ويدعى عثمان، وهو من أصل اسكتلدى، وكانت المستأجر الجديد من خرجى «ليتون»

يستدعي الراوى أمام قرائه كتابين لهما عند مكانة خاصة منذ الصغر، وهما (الإلياذة) و(ألف ليلة)، ولكن لا يسفر هذا عن أى تعاطف مع سلالة من الفسوا الكتابين، وفى رأيه أن مستوى اليونانيين اضمحل بسبب طول فترة خضوعهم السياسى للعرب، فالحقيقة أنهم لم يكتبوا أبدا (ألف ليلة)، وذلك لسماحه لحكاية شعبية تروى باليونانية على متن سفينة يونانية، وتذكر بحكاية مشابهة فى (ألف ليلة)، فتوصل إلى رأى مبتكر:

... عندما حكفت على (ألف ليلة) بعد ذلك، داخلنى انطباع قوى أنها لابد أن تكون قد ولدت من عقل يونانى. فيبدو لى أن هذه الحكايات رغم أنها تكشف عن معرفة كاملة بالأمور الأسبوية، فإنها تفيض بالحياة والنشاط، وعليها مسحة من الشخصية الأوروبية المفعمة بالإثارة والخفة، فيستحيل أن تتولد هذه القصص من عقل شرقى قسئ، فالشرقى - فيما يخص الإبداع - ما هو إلا جثة هامدة جافة وعقل محنط كالمومياء (ص ٦٤).

من الصعب على أى قارئ شرقى أن يحسب بـ«إيشون»، ولكن من غاض فى كتب الرحلات الضخمة عن الشرق التى ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، سيقدّر حيوية وتفرد السرد عند كنج ليك. كان سوق النشر يبعج بكتب المعلومات والأخبار إلى درجة أنه عندما قدم هالم دارس ورحالة مثل لين سجل أسفاره، اعتبرها الناشرون باهظة التكاليف، وكان القراء بحاجة إلى شئ جديد. ومن هنا، كان الاهتمام «بالعادات والتقاليد» فى كتب الرحلات. وعندما قدمها هالم متخصص فى (المصريين المحدثين)، لم يعد فى وسع أى رحالة أن يضيف جديدا، إلا أن ذلك الشاب

من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة من رجال الأعمال، وقد جاء ليختبر معدنه إزاء صعوبات الترحال فى الشرق، وبالفعل تغلب حسب روايته على مشاق الصحراء وقطاع الطرق من المربان، وكان له أن يتغلب على وباء الطاعون المميت، وأثناء مرضه مكث بمنزله بالقاهرة بقلب صفحات (ألف ليلة) بفتور، ويخفى عن خدمه حقيقة إصابته حتى لا يهجره، ولعل (إيشون) أى «من الشرق» (١٨٤٤) لكنج ليك هى التقبض التام لكتاب (المصريين المحدثين) رغم أن كليهما بعد خارج تراث أدب الرحلات المعاد فى تلك الفترة.

أكرم لين نفسه بحباد صبارم، واتخذ الزى الوطنى والمعادات الوطنية حتى يسمح له بالاندماج فى مجتمع المصريين المحدثين، وملاحظة كل تفاصيل حياتهم. أما كنج ليك، فيعبأى بأنه لم يسجل إلا الانطباعات: «التي تلقاها بالفعل أثناء تجواله، باعتباره مسافرا حيندا مشاكسا، لا يحمل إلا قليلا من التقدير لأفكار الناس الآخرين» (٣٧). وكان اعتداد كنج ليك برأيه هو الذى أسبغ على الكتاب وحدته الفنية ومذاقه الخاص مما استثار إعجاب القراء جيلا بعد جيل. والكتاب فى واقع الأمر «رحلة وجدانية» عبر تركيا وسوريا وفلسطين ومصر. غير أن الكاتب هنا لا يشعر «بعواطف» أو «وجدانات» من النوع المألوف فى هذا المقام؛ فهو مشغول بحصانه أو ناقته ومثلهف على تناول الشاى والخبز المحمص، حاكف على كشف الذهب فى عواطف وتضيلات قرائه، عن أشياء وأماكن ترتبط فى خيالهم بأبعاد تاريخية أو دينية.

وأولى تلك الأفكار العاطفية التى يسخر منها هى نظرة مواطنيه المخالية إلى اليونان بعد الاستقلال؛ إذ يجزم أن اليونانيين من رعايا السلطنة التركية أجدر بالثقة من اليونانيين الجدد بعد استقلالهم. وعموما حاز اليونانيون قدرا كبيراً من أزدراجه، لا يضارهم، فى ذلك إلا العرب، وهو يعتبر الأتراك مقبولين بسبب كياستهم وحسن تهذيبهم.

الإنگليزى المعاند ضرب على وتر جديد عندما توجه بعيدا عن:

«... كل تفاصيل الكشف الجغرافية أو البحوث الأثرية، بعيدا عن أى عرض «للعلم سليم ومعرفة بالدين»، وعن أى أمثلة تاريخية أو علمية، وعن أى إحصائيات مفيدة، وأى أبحاث سياسية.. وأى تأملات أخلاقية صائبة».

لم يدرك الناشر سوروى أنه لزاء «تسايلد هارولد» جديدة، ورفض المخطوط، فأعاد كنج ليك كتابته ثلاث مرات خلال عشر سنوات، ثم اضطر فى النهاية إلى أن يدفع ٥٠ جنيهها تكاليف نشره، وحقق الكتاب نجاحا كبيرا، وصدرت له ست طبعات فى العام التالى. سعد جمهور القراء بالأسلوب السهل المتفرد والمتقلب الذى حير الناشر، فقد كانوا بحاجة إلى راحة من كتب الرحلات الجادة التى طعموها سنوات هدة، وحظى لورد بيرون بنصيبه فى عملية «إزالة الزيف»، التى تابها الكاتب بلا هوادة على صفحات «إيثون». وفى فصل عن حياة ليدى هستر ستانهورب فى جبل الدروز، يروى الرحالة عن لقاءه بملك «النبية الهيفة» إنها كانت تقلد لشعة الشاب المغرور فى حديث لورد بيرون، وكان قد زارها فى سقيلها (ص ٩٤). وفى وصف كنج ليك لتجربته الأولى فى عبور الصحراء، يذكر حنين الفارس المغترب فى الصحراء:

«أعقد أن تساييلد هارولد كان يشعر بالملل الرهيب لو اتخذ من «الصحراء مسكنا»، ففى كل الأحوال لو أنه تبنى أسلوب حياة العرب لما ذاق طعم العزلة، فالخيما مقسمة ولكن ليس للتفريق بين تساييلد و «الروح الجميلة» التى تقوده وترعاه وبين العالم الخارجى، إنما

التفريق بين العشرين أو الثلاثين رجلا السمر الذين يجلسون ويصرخون فى جانب، وبين الخمسين أو الستين امرأة وطفلا الذين يصرخون ويطلقون صرخا مرعجا فى الجانب الآخر» (ص ١٦٧).

المفروض أن كنج ليك كان يدون مذكراته عن أسفاره مخاطبا إليوت، واربرتون الذى أصدر فى العام التالى كتابه «الهلال والصليب». تحول فيه أسلوب كنج ليك المتقلب الحاد فى إزالة زيف الأفكار الرومانسية عن الشرق، فأضحى يمثل موقفا منتظما من الاستعلاء على كل ما هو شرقى وإسلامى.

•

وقد اجتاحت الشرق الأدنى عدد هائل من الرحالة - عقب صعود الإمبريالية الأوروبية على حساب الإمبراطورية العثمانية - كان بعضهم لغويين بارعين قادرين على الاختلاط بالناس وملاحظتهم عن كثب مثلما فعل لين، ولكن يخالطهم طموحات استعمارية سافرة. جاء ريتشارد بيرتون «الجندي واللغوى والعالم والمكتشف.. إلخ» إلى مصر فى عام ١٨٥٣ فى طريقه إلى مكة والمدينة، وكان هدفه «إزالة العار عن المغامرة الحديثة، تلك البقعة البيضاء الكبيرة التى مازالت قائمة بخرائطنا عند الأقاليم الشرقية والوسطى بجزيرة العرب» (٣٨). أقام بالقاهرة بعض الوقت، مشكرا فى صورة مسلم فارسى وطبيب «حكيم». وفى تقريره عن إقامته هذه، يذكر لين ويصحح ما أورده من معلومات فى كل صفحة تقريرا، ولكن نغمته تختلف عن لين، فرغم أنه عاش فى القاهرة كما فعل لين بعيدا عن المجتمع الأجنبى والمسيحى، وممارسا كل شرائع العبادة مثل المسلمين (بما فى ذلك صوم رمضان)، فهو يروى كل هذا بأسلوب ساخر ويشرك القارئ معه فى

«.. كان المنظر غريبا وفريدا فما أضعف عدد من حظى برؤية المقام المقدس! يمكننى القول صادقا إن من بين أولئك المتعبدین الذين تعلقوا باكين بأستار الحرم، والذين أصفوا قلوبهم النابضة بالحجر، كانت أحاسيس الحاج القادم من أقصى الشمال فى لحظتها أقوى وأشد عمقا. كانت عواطفهم تجيش بالحماس الدينى، وكانت نشوئى تضج بالافتخار والرضا عن النفس».

يذكر اسم بيرتون اليوم لترجمته الشهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، ويقول فى مقدمته للجزء الأول إن «الترجمة هى النتاج الطبيعى لحجه إلى مكة والمدينة»، ويضع تاريخ بدء خطبه فى الترجمة عند زيارة له إلى عدن فى شعبان ١٨٥٢^(٣٩)، ويذكر أنه كان يتحدث عن العرب والجزيرة العربية مع صديق قديم أهدى إليه الترجمة فيما بعد، واتفقا على التعاون «لإنتاج ترجمة كاملة متكاملة غير مزدانة أو مشوهة للحكايات العربية العظيمة»، ثم يحكى بيرتون عن موت الصديق وعن ظروف التأخير التى أدت إلى مرور أكثر من ثلاثين عاما قبل ظهور الترجمة ونشرها. وفى المقدمة نفسها يرسم صورة لنفسه على أنه رحالة وحيد فى الصحراء يكافى حسن ضيافة الشيوخ العرب له «بعلاوة بضع صفحات من حكاياتهم المفضلة». والطريف أنه لم يذكر هذا المشهد فى ما كتبه عن رحلة الحج. وتعتبر ترجمته فعلا إنجازا كبيرا لولا اتهام الباحثين له بالسرقه من ترجمة جون بين، كما تمت الملاحظات والمقالة الخشامية» (فى الجزء ١٠) إسهاما كبيرا فى مجال دراسات (ألف ليلة). كان بيرتون يحقر من شأن الترجمات السابقة فيما عدا ترجمة لين، وقد أضاف ست مجلدات من (اللهاى الإضافية)، أخذها عن مخطوطة مصرية لـ (ألف ليلة) ومكتبة اليهودين بأكسفورد، وتشتمل هذه الأجزاء على أكثر الحكايات

الإحساس المستعمر بالجو الفكرى، وتعامل مع «إخوانه» المسلمين باستعلاء مكثوم، ليراقبهم خفية ويدون الملاحظات وقما يستطيع.

يدى بيرتون - باعتباره إنسانا مهتما ببناء إمبراطورية - إدراكه لأهمية مصر:

«إن المصريين يكرهون ويحتقرون الأوروبيين، ولكنهم ما زالوا يتوقون إلى الحكم الأوروبى. إن الدولة الأوروبية التى تفوز بمصر تفوز بكثرا فلها القدرة على الإنفاق على جيش من ١٨٠ ألف فرد مع دفع جزية باهظة، ومع ذلك يتبقى فائض من العائد. عندما تكون هذه البلد فى أيد أوروبية ستتحكم فى الهند وعن طريق قناة للسفن بين السويس والفرما ستفتح منطقة شرق أفريقيا بأكملها».

وللتمهيد لهذا الحكم الأوروبى يقترح بيرتون ضرب مقاومة العلماء أولا، ويوصى بنفى «ثمانية عشر من الشيوخ ذوى النفوذ فى القاهرة، فهم متشددون، ولن يستجيبوا لصوت العقل»، وينصح بإعداد شبكة تجسس فى المساجد خاصة أيام الجمعة، ووضع «حرس شرف على أبواب القاضى وشيوخ الإنشاء الثلاثة، وشيخ الأزهر». وفى تفسيره عن مكة، يتأمل مكان احتلال بريطانيا «لأم القرى فى الإسلام».

نشر بيرتون أخبار رحلته فى كتابه (رواية شخصية لرحلتى للحج إلى مكة والمدينة) عام ١٨٥٤. ولم يحقق الكتاب أى نجاح، لأنه لم يزد كثيرا عما كان يصرفه الناس عن الأماكن التى زارها. أما زيارته لمكة والمدينة، فلم تضيف شيئا إلى ما كتبه برسهارت منذ أكثر من عشرين عاما. كانت لحظة مهمة فى حياة بيرتون أن يخترق مدن الإسلام المقدسة متفكرا فى شخصية «صاحب من الهند»:

فحشا، وأهدى هذه الحكايات إلى أثناء مكتبة البودلين
الذين أتموه في إقراضه المخطوطة!

وتتضح عيبة أمل بيرتون بسبب عدم التقدير لعمله،
وقلة احتفال أبناء وطنه بأرائه في المقدمة،

«هذا الكتاب هو بحق إرث أخلفه لأبناء
وطنى، وهم فى مسيس الحاجة إليه، فقد
أضلهم تكريس جهودنا للدراسات الهندية
وخاصة للأدب السانسكرىتى. فمن الواضح
أن إنجلترا تنسى دائما أنها حاليا أكبر
إمبراطورية محمدية فى العالم.. ولندكر أن
حكم المسلمين لا يصلح على أيدي شباب
لم يشغف، ما زالوا فى سن الدراسة.. غير
مؤهلين لأن يكونوا فى مراكز ثقة، وعلى من
يريد أن يتعامل مع المسلمين بنجاح أن يكون
عارفا بعاداتهم وسلوكياتهم متفهما لها».

وهو يقدم لهم ترجمته لـ (ألف ليلة) على أنها خير
مرشد ودليل لمن يحكم أولئك المسلمين!

لعل تشارلز دوتى هو الوحيد الذى خلف إنجازا فى
كتب الرحلات عن الجزيرة العربية، يتمثل فى عمل
أدهى عظيم. قضى دوتى عشرين شهرا فى الجزيرة
العربية، بدءاً من نوفمبر ١٨٧٦، وقد انضم إلى قافلة
الحجاج فى دمشق ليزور مدائن صالح، ولكنه مكث فى
الجزيرة العربية ولم يرجع مع القافلة. وجال فى نجد
والحجاز مدونا ملاحظات دقيقة عن جغرافية وجغرافية
الأرض، وأهم من ذلك رواياته عن السكان، خاصة فقراء
البدو الذين يشكلون خطرا على من يسافر بمفرده! جال
دوتى فى أنحاء الجزيرة التى لم يزرها أوربى قبله، ولكن
بشير تنكر، عدا أنه أطلق على نفسه اسم خليل وزعم
ممارسته للطب وأقر إنه إنجليزي ومسيحي. حتى عندما
حاول أصدقاؤه العرب الضغط عليه ليظهر إسلامه خوفا
على حياته، رفض بشدة^(١٠). كان رفضه هذا لشعوره

بالاستعلاء وليس حماسا لدينه المسيحي؛ ويذهب كيرنان
مؤلف كتاب (كشف النقاب عن جزيرة العرب) عام
١٨٣٧ إلى أنه:

«... فى رأى هوجارث، اتسمت ديانة دوتى
«بالإنسانية عموما، يكن التقوى والاحترام
العميق لأى عقيدة تعتمد على العقل». لم
يكن يصلح أبدا أن يكون مسلما حتى
بالتكر، ولم يقدر أبدا الذين تظاهروا بالإسلام
ليحققوا الاندماج فى المجتمع مثل بيرتون».

ولم يحصل بيرتون بكتاب دوتى (رحلة فى بلاد
العرب الصحراوية) الذى صدر بعد انتهاء الرحلة بتسع
سنوات، لأن هدف دوتى الأساسى فى كتابه لم يقتصر
على نقل معلومات عن تجربته فى الجزيرة العربية، فقد
كان له غرض أدهى يتمثل على حد قوله فى «إصلاح
حال اللغة الإنجليزية التى تردت فى بركة أسنة منذ عهد
الملكة إليزابيث»، فعمد إلى إحياء أسلوب الكتابة
بالإنجليزية بالعودة إلى لغة الإنجيل ولغة تشوسر وشكسبير
وسبنسر. وبلازم هذا الأسلوب روايته للرحلة، فهو غنى
بالكلمات والتعبيرات القديمة، وترجمة الجمل العربية
إلى المصطلح الإنجليزي أو الشكسبيرى تضفى على
الأسلوب جمالا وابتكارا، فيخرج الكتاب عملا أدبيا
قيما إلى جانب أنه أدب رحلات ممتع، ينجح فى نقل
صعوبات الحياة فى الصحراء من خلال لغة ملائمة
لشغف الحياة العربية، فيملأ السرد بكلمات عربية
مكتوبة بالحروف اللاتينية ومصطلحات جديدة صاغها
من اللغتين:

«يخصص العرب ناقة لكل فرس فى السفر،
فالفرس لا تأكل الحنطة، ودون الماء لا
يمكنها العيش على حشائش الصحراء
الجافة، فالحصان لا يجتر ويفقد الكثير من
الرطوبة بالعرق، ولذلك لا يتحمل الجوع
والعطش، فالفرس تكلف الشيخ بالصحراء

إدوارد جازنيت في ١٩٠٨ أصاب نجاها كبهرا، وجذب
كثيرين إلى قراءة الأصل المطول ليجدوا فيه متعة
مزدوجة، فالكتاب ذو قيمة أدبية عالية لأسلوبه الفني،
إلى جانب تفرد في وصف أسلوب حياة البدو وشظف
المعيش في الجزيرة العربية الذي انتشر اليوم تماما، ويجدر
أن يحتفى به الأتراء من أبناء أولئك (البدو) الذين
شاركهم (خليل الحكيم النصراني) شظف المعيش
وسجل ذلك في كتابه منذرا القارئ أنه «لن يجد في
حديثه إلا ما رآه إنسان جائع وما رواه رجل منهك
البدن».

كثيرا وعليه أن يوفر لها الماء بتحميل ناقة
زيادة لأن الفرس تشرب مرتين، وفي موسم
الصيف الحار ثلاث مرات أثناء النهار، ولا
يكفيها حمل حمل من قرب الماء لمدة
يومين، وكما يقول المثل القديم من عنده
حصان أو زوجة لن يرى الراحة أبدا، فهما
من القوارير معرضان للمرض في كل
وقت^(١١).

لا عجب أن دوتى أسضى تسع سنوات يكتب هذا
الكتاب في ٦٠٠٠ كلمة، مما لم يشجع القراء في
عام ١٨٨٠. إلا أن صدور طبعة مختصرة بقلم الكاتب

الهوامش

(١) نشر أنطوان جالان الجزء الأول من ترجمته لـ ألف ليلة إلى الفرنسية في ١٧٠٤، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية مباشرة. وقد اندثرت الطبعة الأولى للترجمة
الإنجليزية، ولكن بقيت يد الباحثين الطبعة الرابعة في مكتبة المتحف البريطاني وغيرها من المكتبات، طبع الجزء الأول منها ١٧١٣ لحساب الناشر أندرو بل.
لزيد من التفصيل انظر:

Martha Pike conant, *The Oriental Tale in England in The Eighteenth Century* New York, 1908.

(٢) انظر مقالنا: مخطوطات ألف ليلة في مكتبات أوروبا في العدد السابق من (فصول) لضاء (١٩٩٤).

(٣) Lady Mary Wortley Montagu, *The Complete Letter* vol. I 1708-1720. ed. Robert Halsband, Oxford, 1963, p 385.

(٤) فاع محوى رسائل هذه الكاتبة من تركيا بين معارفيها من الكتاب في حياتها لم طبعت مع مجموعة رسائلها الكاملة ١٧٦٣ أى بعد عام من وفاتها.

(٥) لزيد من التفصيل انظر بحث:

Rashad Rushdy, *English Travellers in Egypt During the Reign of Mohammed Ali*

المندرج في «مجلة كلية الآداب» جامعة القاهرة، المجلد الرابع عشر (ديسمبر ١٩٥٢) ص ١ - ٥١.

(٦) *The Arabian Nights*, tr. by Edward Forner, London, 1802, I, xiii.

(٧) Alex. Russell, *The Natural History of Aleppo*, London, 1756, p. 90.

(٨) *The Natural History of Aleppo* 2nd Edition, ... by pat. Russell, 2 vols. London, 1794, I, 148.

(٩) انظر هامش ٢.

(١٠) *The Arabian Nights, or a continuation of the Arabian nights Entertainments newly tr. from the original Arabic into French*
by Dom Chavis.. and M. Casotte.. 4 vols. Edinburgh and London, 1792.

(١١) Richard Hole, *Remarks on the Arabian Night's Entertainments: in which the origin of Sinbad's voyage ... is particularly con-*
sidered, Wallace Cable Brown, "The Popularity of Travel Books about the Near East, 1725- 1825," *Philological Quarterly*, xv (1936), 74.

(١٢) *انظر*: Wallace Cable Brown, "The Popularity of Travel Books about the Near East, 1775-1825," *Philological Quarterly*, xv (1936), 74.

(١٣) كان الحزبان السياسيان الثوري أواناهاظون. و الراج whig أى الأحرار، يتناوبان الحكم في إنجلترا طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان لكل منهما دور
فضيلة مهمة تعالج شؤون الأمم والتاريخ والفلسفة وغيرى كتابها بكرم - أما «الإكلكتيك» فكانت تصدر عن أصحاب التيار الإنجلي الموزت وكانت الدوريات
هموما محافظة في ما تنفرد من آراء نقدية في الأمم، وتولى الكتب «المفيدة» أهمية لصوى.

- Childe Haxold's Pilgrimage, The Gaiour, The Bride of Abydos, The Corsair in Byron's Poetical Works, any edition (١٤) انظر:
- Nord Byran, Letters and Journals (ed. prothero), II, 225. (١٥) انظر:
- (١٦) انظر مقدمة توماس مور لقصيدة لا لا ربح في طبعه أعماله الكاملة الصادرة ١٨٤١:
- Moore, Introduction to Lalla Rookh. Poetical Woks, 1841, vol VI.
- The British Review, x (1817), 52. (١٧) انظر:
- [Thoman Hope] Anastasia or Memoirs of a Greek: Written at the close of the Eighteenth Century..., 2 vols (London: John Mur- ray 1819) انظر: (١٨)
- Elizabeth French Boyd, Byron's Don Juan, A critical study. New Brunswick. Rutgers University press, 1945, p. 133. انظر: (١٩)
- David Watkin. Thomas Hope, 1769 - 1831 and the Neo-classical Idea, London, John Murray, 1968, p. 5. انظر: (٢٠)
- (٢١) صدرت للرواية ٦ طبعات في إنجلترا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وطبعان في أمريكا، كما صدرت للترجمة الفرنسية ٤ طبعات، وطبعان بالألمانية، وطبعة باللغة الهولندية (الفلمنك)، وكان توماس هوب قبل نشره ل تلك الرواية معروفًا بكتبه عن الأثاث والعمارة والتدبير والأزياء التاريخية.
- [James Morier]. The Adventures of Hajji Baba of Ispahan..., London 1824. انظر: (٢٢)
- The Quarterly Review, xxx (1824), 200-1. انظر: (٢٣)
- A Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the years 1800 and 1809... (London: Longman 1812); A Second Journey Through persia Armenia and Asia Minor to constantinople between the years 1816 and 1816.. (Lon- don: Longman, 1818). انظر: (٢٤)
- G. Abbas Tavassoli, La société iranienne et le Monde Oriental... (paris, librairie d' Amerique et d' Orient, 1966). انظر: (٢٥)
- Marziah Gali, Persia and the Victorians (London. Allen & Unwin, 1951) p. 63. انظر: (٢٦)
- James Morier, The Mirza... (London, 1871) I. p. 6. انظر: (٢٧)
- (٢٨) يفصل تافاسولي ما ورد عن المبحوث الإيراني في إدارة المخطوطات البريطانية في عامين مطول - عامين ٢٢ صفحات ١٥٣ و ١٥٤ من كتابه.
- James Morier The Adventures of Hajji Baba of Ispahan, World Classics, p124 انظر: (٢٩)
- Edward William Lane, An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians, Written in Egypt during the years 1833- 4 & 1835... 2 vols. (London, Charles Knight 1836). انظر: (٣٠)
- (٣١) مخطوط هذا الكتاب في المكتبة البريطانية (مكتبة المتحف البريطاني) تحت رقم (Add. MS 34. D80- 88) وحوادث المخطوط مذكورات ومناقش في مصر والدولة وضمت في السنوات ١٨٢٥ - ١٨٢٦، ٢٧، ٢٨ - ٣ مجلدات، والمخطوط كتاب رحلات يقع نظام كتب الرحلات في تلك الفترة ويحتل برسم مفصلة للأثار والأماكن المختلفة في مجلد منفصل في حجم القولبي.
- Laila Ahmed, Edward W. Lane. (London & New York, 1978). انظر: (٣٢) تأليف من التفصيل انظر:
- M. de Chabrol, "Essai sur les Moeurs des Habitants Modernes de l' Egypte", Description de l'Egypte.. Tome Seconde انظر: (٣٣)
- (11 partie) (Paris, l'Imprimerie Royale, 1822). P. 361- 326.
- Edward W. Said, Orientalism. (London, Rond'edge., 1980) p. 161. انظر: (٣٤)
- E. W. Lane, Arabian society In the Middle Ages, Studies from the Thousand & One Nights, ed. Stanley Lane-Poole انظر: (٣٥)
- (London, 1883).
- (٣٦) أخذ لين لنفسه معه إلى لندن عند عودته من رحلته الأولى في ١٨٢٨، وقالت أنه يريدتها وتزوجها في ١٨٤٠، وكانت لا تزال على قيد الحياة سنة ١٨٩١ عندما باع مخطوط كتابه الأول عن الرحلة إلى المتحف البريطاني، فهذه مذكورة على صفحة الغلاف، اشترى من مسر أناسانيا لين، ٥ أغسطس ١٨٩١.
- A. W. Kinglake, Eothen (London Mocmillan, 1960). انظر: (٣٧) نشر كتاب إيون Eothen في لندن، ١٨٤٤ أما الطبعة المستخدمة في هذا البحث فهي
- R. F. Burton, Personal Narrative of A Pilgrimage to Al-Madineh and Mecca, ed. Isabel Burton (New York, Dove Publica- tions, 1964) VolI. p. 1 انظر: (٣٨)
- R.F. Burton, A Plain and Literal Translation of the Arabian Entertainments, Now Entitled the Book of the Thousand Nights and a Night, with Introduction, Explanatory Notes... and A Termini Essay Upon The History of the Nights, 10 vols., Printed for the Burton Club for subscribers only. انظر: (٣٩)
- ورد ذكر الرحلة إلى عدن في مقدمة الجزء الأول - ولكن ذكر التاريخ على أنه ١٨٥٢ خطأ - لأن برون ذهب إلى عدن في ١٨٥٤ في طريقه إلى الصومال.
- D. G. Hogarth, The Life of Charles M. Doughty, 1978. انظر: (٤٠)
- Charles M. Doughty, Passages From Arabia Deserta..., selected by Edward Gmett t(penguin Book, 1936), pp. 80 - 1. انظر: (٤١)

حكاية تودد الجارية

وانتقالها إلى الالب الإسباني

د . محمود على مكي*

وكانت لا نظير لها فى الجمال، وهى مع ذلك فصيحة اللسان ملهمة بالعلوم. فلما تبين للجارية سوء حاله طلبت منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد ويبيعها له طالباً فى ثمنها عشرة آلاف دينار، لأنها، لا نظير لها فى زمانها. فحملها الفتى إلى الخليفة وقدمها له، وذكر ما لقنته إياه. وبدور الحوار بين الخليفة والجارية على هذا النحو:

- يا تودد ما تحسنين من العلوم؟

- يا سيدى إننى أحرف النحو والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين وعلوم القرآن الكريم، والرياضة والهندسة والفلسفة والحكمة والمنطق والمعانى والبيان والشعر. وأضافت إلى كل ذلك الضرب بالعود ومعرفة مواقع النغم والغناء والرقص، وتقول فى النهاية: «بالجملة فإنى وصلت إلى شئ لم يعرفه إلا الراسخون فى العلم».

«حكاية تودد الجارية» هى إحدى الحكايات المستقلة التى يضمها كنزنا القصصى المعروف بـ (ألف ليلة وليلة)، وقد قضت شهرزاد فى قصها على شهرهار وأختها دنيزاد ثمانى عشرة ليلة (٤٢٤ - ٤٥١)، وهى تحتل من طبعة صبيح القاهرة أربعاً وعشرين صفحة (المجلد الثانى ص ٣٠٣ - ٣١٩، والمجلد الثالث ص ٢ - ٨).

وتتلخص الحكاية فى أن تاجراً ثرياً ببغداد ولم يكن له أولاد ذكور ولا إناث، ومضت عليه مدة حتى كبرت منه وخاف ذهاب ماله ونسبه، فظل يتضرع لله وينذر النذور من أجل أن يرزقه الله بولد، واستجاب له الله أخيراً، فبرزق بابن أحسن تربته. وتوفى الرجل ولكن ابنه نسى وصية أبيه بالحفاظ على ماله، فأسرف فى الإنفاق حتى لم يعد له من عرض الدنيا إلا جارية خلفها له والده،

* أستاذ الأدب العربى والمقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ويقول الخليفة لصاحب الجارية إنه سيحضر لها من يناظرها في جميع ما ادعته، فإن أجابت دفع له ثمنها وزيادة، وإن لم تجب فسيدها أولى بها.

ثم يكتب الخليفة إلى عامل البصرة أن يرسل إليه إبراهيم بن سيار النظام «وكان أعظم أهل زمانه في الحجة والبلاغة والشعر والمنطق. وأمره أن يحضر القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة وكان إبراهيم أعلم من الجميع».

ويحضر العلماء إلى باب الخليفة وهم لا يعلمون لماذا تم استدعائهم، فيدعوهم إلى مجلسه، ثم يأمر بإحضار الجارية تودد، فتبرز «وكانها كوكب دري»، ويوضع لها كرسي من ذهب. وتدور المناظرة.

وتبدأ تودد تخديها للعلماء:

« - أيكم الفقيه العالم المقرئ المحدث؟ »

ويتقدم الفقيه، فيلقى عليها عدداً من الأسئلة حول الإسلام، أركانها وفرائضه وسنته، وتحسن الفتاة الإجابة عن كل تلك الأسئلة، ويتبين من بعض إجاباتها أنها تتبع في الفقه مذهب الإمام الشافعي، كما نرى في إجابتين حول فروع الوضوء وحول صلاة العيدين. فإذا فرغ الفقيه من امتحانها وأقر بتفوقها عليه ألقت هي عليه ثلاثة أسئلة عن سهام الدين وعن الإسلام وفروعه، مشترطة عليه أنه إذا أخفق فعليه أن يتجرد من ثيابه وطيلسانه، ويحسن الفقيه الإجابة عن السؤالين الأولين، أما الثالث المتعلق بفروع الإسلام فيقف أمامه عاجزاً. وتفصل هي الإجابة على حين ينزع الرجل ثيابه.

ثم يتقدم فقيه آخر، فيلقى عليها أسئلة متعلقة أيضا ببعض فروع الفقه، ثم مجموعة من الأحاجي، فإذا فرغت من إجابته ألقت هي عليه لغزين مما درج دارسو الفقه على التعالي به، وينقطع الفقيه، فتفسر هي اللغزين ويضطر هو للتجرد من ثيابه.

ويأتى الأستاذ المقرئ العالم بالقرآن والنحو واللغة، فيوجه إليها أسئلة عن بعض آيات القرآن وقراءاته والصحابة الذين جمعوا القرآن، وأسباب نزول بعض الآيات. ثم تسأله الفتاة بدورها أسئلة هي أقرب إلى الأحاجي عن آيات فيها كذا حرفاً من حروف الهجاء. ويعجز المقرئ عن الإجابة فتطالبه بهللع ثيابه.

ويوجه إليها الممتحن الرابع وهو الطبيب، فيلقى على تودد أسئلة تدخل في علم التشريح وحول أعراض المرض والأدوية وأشياء متعلقة بالحفاظ على الصحة وعن الأغذية والأشربة والفواكة والبقول والأزهار. ولا تخلو أسئلة الطبيب من التسبب في مواقف فيها بعض الإهانة والإحراج، فهو يهاجم الفتاة بسؤال حول الجماع، وهنا تتوقف حتى يظن بها العجز عن الإجابة، ولكنها سرعان ما تستعيد المبادرة فتقول إنها توقفت لا عجزاً وإنما خجلاً، ثم تجيب عن السؤال إجابة شافية. وحينما ينتهي الطبيب من اختبارها تطرح هي عليه سؤالاً واحداً، فإن نجح في الإجابة عنه وإلا نزعته عنه ثيابه. غير أن سؤالها لا يتصل بالطب من قريب ولا من بعيد، إذ هو مجرد لغز لا هدف من وراءه إلا التمجيز. ويقر الطبيب بهزيمته وينزع عنه ثيابه.

ويتقدم الممتحن الخامس وهو المنجم الحاسب الكاتب، فيطرح على تودد أسئلة في الفلك وحول الشمس ومنازل القمر والبروج الاثني عشر والكواكب السيارة. وهنا يقحم حاكمي القصة موقفاً ضاحكاً، إذ يسأل المنجم الفتاة عما إذا كان من المتوقع نزول المطر في هذا الشهر، فتطرق طويلاً حتى يعتقد الحاضرون أنها قد انقطعت، إلا أنه تفاجئ المجلس بأن تطلب من أمير المؤمنين سيفاً تضرب به عنق ذلك المنجم «الزنديق» إذ إنه يسأل عن شيء مما احتص به علم الله وتستشهد بالآية القرآنية «إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث...» إلى آخر الآية (سورة لقمان، الآية ٣٤)، ويحمل جواب

الخليفة. وأول السؤالين عن: أول من أسلم: أبو بكر أم علي؟ فمن المعروف أن هذه المسألة كانت مما أصبح محك النزاع بين أهل السنة والشيعة، غير أن الجارية راوغت في الإجابة فشرحت الظروف التي أسلم فيها كل من الصحابين الكبريين. وأما السؤال الثاني فكان أكثر إيقاعاً في الحرج:

«أعلى أفضل أم العباس؟». وهنا تطرق تودد وهي تارة تخمر وتارة تصفر تخرجاً من الإجابة، ثم تحسن التخلص من المأزق قائلة:

«تسألني عن اسمين فاضلين لكل واحد منهما فضل، فأرجع بنا إلى ما كنا فيه».

ويحجب الخليفة بهراة تخلصها فيستوى قائما على قدميه ويهتف:

«أحسن رب الكعبة يا تودد».

ويعود النظام إلى الغارز الساذجة، فتحلها الفتاة بسهولة، وأخيراً ينزع النظام ثيابه ويشهد بأنها أحلم منه.

ويبقى على الجارية بعد نجاحها في هذا الاختبار «الملتي» أن تثبت تفوقها فيما وعدت به من معرفتها بالألعاب والفنون، فيستدعي الخليفة الشطرخ والترد ومعلميهما. وتغلب تودد الشطرخي مرتين، ثم تلاعبه ثالثة مع رفعها الفرزان (الوزير) والرخ (الطابية) والفرس، ثم تستدرج خصمها مطعمية لياه قطعة بعد قطعة حتى يزداد طمعه في الفوز، وإذا بها على الرغم من ذلك تفاجئه بموت ملكه.

ولا يخلو المشهد بعد ذلك من تفاصيل ضاحكة، إذ يخلع الشطرخي ثيابه معترفاً بهزيمة وتناشداً بقوله:

«تركى لى السراويل وأجرك على الله».

ثم يتقدم لاهب الترد، ولنا ندرى لماذا جعله راوى الحكاية إفرنجياً أو ييزنطياً، وهو يراهن الفتاة على أنها إن

الفتاة الخليفة على الضحك. ثم تورد الجارية ما يذكره أصحاب التقويم عن العلاقة بين أيام الأسبوع ومنازل الكواكب، وما يصلح من الزراعات في كل شهر من شهور السنة، ويلاحظ أنها تستخدم في ذكر الشهور أسماءها القبطية الجارية بين الفلاحين في مصر: طوبة، برمهات، كيهك برمودة... وهلم جرا. وتساؤه تودد أخيراً عن أقسام النجوم فيحجز عن الإجابة، ويقر بهزيمته ويشهد بأنها أحلم منه، فتلزمه بنزع ثيابه والانصراف مغلوباً.

ويضطلع بالاعتبار السادس الفيلسوف، فيطرح على الجارية أسئلة عدة، ولكننا لا نرى بين تلك الأسئلة والفلسفة أدنى علاقة، وإنما هي ألفاظ وأحاج مما يقصد به الإغراب، ولكن تودداً تغلج في الإجابة عن كل تلك الأسئلة حتى تضطر الفيلسوف إلى خلع ثيابه والخروج هارباً.

وتتساءل الجارية في زهو المنتصرين بعد فراغها من המתحنيين الستة:

«أيكم المتكلم في كل فن وعلم؟»

فيستقدم إليها إبراهيم بن سيار النظام في ثقة المدلّ بعلمه فيقول إنه لن يكون مثل من سبقه من المتحنيين، ثم يطرح عليها أسئلة يستغرب صدورها منه، إذ لا نجد فيها أى علاقة بما اشتهر به النظام من حدة الذكاء وسعة الثقافة والقدرة على الجدل ولاسيما في مباحث علم الكلام، فالأسئلة التي يتوجه بها إلى الفتاة إما في نهاية الساذجة مثل سؤاله عن جوهر دين الإسلام، أو عن بداية الإنسان ونهايته، أو أول خلقه آدم، وإما ألفاظ من نوع ما سبق للمتحنيين الآخرين أن ألقوا به، ومن بينها ألفاظ شعيرة حول النار ومصراعى الباب وأبواب جهنم والإبرة والصراط. على أن حاكي القصة لا يلبث أن يشير فضولنا بسؤالين يوجههما النظام لا لصعوبتهما وإنما لأن الهدف منهما كان إحراج الفتاة في محضر

غلبته أعطائها عشرة أثواب من الديباج القسطنطيني المطرز بالذهب وعشرة من الخمل وألف دينار، وإن غلبها كتبت له درجاً (وثيقة) بغلبته، ولكن الجارية تغلبه، فيقوم وهو «ويرطن بالإنجليزية» :

« ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد لها مثيل في سائر البلاد ».

لم يسألها الخليفة إن كانت تعرف شيئاً من آلات الضرب. فتمتدعي عوداً وتضرب عليه اثني عشر نغماً ونغنى بأبيات من الشعر، فيسجج المجلس من الطرب. ويستبد الإعجاب بالخليفة فينهي مجلس الامتحان بقوله :

« بارك الله فيك ورحم من علمك »

وبأمر الخليفة لصاحب الجارية بمائة ألف دينار، ويطلب منها أن تمنى عليه فتقول إنها تريد أن يردّها لسيدّها، ويستجيب لها الخليفة فيردّها عليه ويعطيها خمسة آلاف دينار ويجعل صاحبها نديمًا له مطلقاً له في كل شهر ألف دينار.

*

هذا هو مجمل الحكاية كما ترد في «ألف ليلة وليلة»، وهي في الحقيقة ليست من أفضل حكايات هذه المجموعة، فالحبكة فيها واهية، والأحداث لا تكاد تذكر، إذ هي لا تتجاوز تلك الاختبارات التي تتفوق فيها جارية شابة على كبار علماء العصر، بما في ذلك من مبالغات لا يصدقها عقل، والنهاية سعيدة شأنها في ذلك كشأن كثير من القصص الساذجة. ومن الواضح أن الهدف الأساسي من الحكاية هو تقديم مجموعة من المعارف البسيطة داخل إطار قصصي واهي النسيج، وكان حاكمي القصة قصد أن يعرض علينا ما يشبه دائرة معارف مصغرة، غير أن تراكم الأسئلة والإجابات فيها - بالإضافة إلى سذاجة المعلومات - تورث غير قليل من الضيق والملل. هذا وإن كان يذكر لصانع الحكاية بعض

المهارة حينما أقحم في مشاهد المناظرة بعض المواقف المضحكة أو الأسئلة المهرجة التي يستثير الفضول والترقب. وهو في صنيعه هذا يشبه ما يعمد إليه مؤلفو المسرحيات التراجيدية حينما يدخلون في أثنائها بعض المشاهد الكوميديّة التي يكون الهدف منها تخفيف التوتر المتصاعد. ومع ذلك فالحكاية في جملتها لا تعدو أن تكون قصة تعليمية تختلف في طابعها عن قصص المجموعة التي تكتمل في كثير منها عناصر القصص الفني. فكأنها في داخل «ألف ليلة وليلة» أرجوزة تعليمية مقحمة في كتاب يضم منتجات من الشعر الجيد ذي المستوى الرفيع.

وعلى الرغم مما نذكره حول هذه الحكاية فقد قدر لها انتشار كبير وشعبية هائلة وحياة ممتدة عبر القرون، بل إنها تجاوزت حدود العالم العربي، فعرفت منها صيغ إيرانية وتركية وإسبانية كما سوف نرى. فكيف نفسر هذه الظاهرة؟

الذي أراه أن لهذه الحكاية دلالة تميزها لا عن سائر حكايات مجموعة «ألف ليلة» فحسب، بل عن الحكايات الشائعة في عالم ما يعرف باسم المصور الوسطى في الأدب العربي أو الآداب الأوروبية على السواء. فالحكاية تقدم لنا صورة تبهّر النظر للمرأة المثقفة المعالة التي تعرف كيف تتفوق على الرجال، هذا بالإضافة إلى ما تنسم به من الجمال المادى والجمال المعنوى، فهي مخلصّة لمولاها حتى إنها تؤثر العودة إليه على أن تكون حظية للخليفة نفسه. هذا على حين أن الصورة الغالبة للمرأة في «ألف ليلة» صورة سلبية يكثر في سلوكها طابع الشر والخيانة. ويكون هذا الطابع هو أول ما نلتقى به في القصة «الإطار» التي تفتتح بها المجموعة، حيث نرى المالكين الأخوين شهرهار وشاه زمان تخونهما زوجاهما مع عبيدين أسودين^(١)، ثم لا نلبث أن نصادف بمشهد أبشع وأدل على قدرة المرأة على الخيانة، وهو مشهد المرأة التي «تغتصب» المالكين

مؤرخ الأدب أحمد حسن الزيات على أن يصدر على تلك الصورة حكماً يقول فيه - ربما مبالغاً بعض الشيء - :

«أسوأ ما سجلته ألف ليلة من ظلم الإنسان وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة، فإن حظها منكود، وصورتها فيه بشعة. كيف تنتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن ينصف المرأة؟ إن شهرزاد المسكينة إنما تسهر جفنها وتكد ذهنها لتقص على الملك شهرار أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها والخطر عن بنات جنسها»^(٩).

ومن مظاهر السلبية في صورة المرأة فقرها الثقافي، فنصيب معظم نساء الليالي الألف من الثقافة ضئيل فيما عدا استثناءات قليلة لعل من أبرزها نموذج راوية الحكايات «شهرزاد» التي توصف في القصة الإطار على هذا النحو :

«وكانت الكبيرة [أى شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية قبل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»^(١٠).

وهن طريق الثقافة المتمثلة في إبحارها القصصى الكبير استطاعت أن تستنقذ نساء مملكتها وأن تروض زوجها وتستأصل الرغبات الدموية الشريرة من نفسه.

والجارية نودد هي النموذج الأنثوى الثانى الذى يهر بثقافته الواسعة، ولا شك فى أن غلبتها على كبار علماء عصرها تحيط شخصيتها بهالة من العظمة تجعلها موضعاً للإعجاب والإجلال، وهى فى الوقت نفسه تعدّ ضرباً من الانتقام الذى تنتصف فيه المرأة من تسلط الرجل، فكأنها رد لاعتبارها فى مجتمع اعتاد على أن تكون

الأخوين وتضيف خاتمتيهما إلى الخمسمائة والسبعين خاتمة التى تمثل هذا العدد من الخيانات السابقة^(١١). وفى الحكاية التى تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم^(١٢) مجموعة كبيرة من القصص التى نرى فيها صوراً من الخيانات الغربية. صحيح أننا نرى فى «ألف ليلة» قصصاً أخرى حول نساء فاضلات أو نساء السمن بالبطولة المخارقة مثل إبرهة الأميرة الرومية التى التقى بها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم^(١٣) أو مريم الزنارية فى حكايتها مع على نور الدين^(١٤)، وإن كان الغريب أن تلك هاتين المراتين - وهما السمطان الوحيدان للبطولة وللسلوك الإيجابى - لم تكونا عربيتين، بل هما تنتميان أصلاً إلى بلاد الروم أو الإفرنج ثم اجتذبهما عالم العروبة والإسلام بعد عشقهما فتيين عربيين. والواقع أن تلك الصورة السلبية للمرأة كثيرة الزرود فى أدبنا العربى القديم. أما فى الآداب الأوروبية فى العصور الوسطى فهى أسوأ بكثير، إذ كانت المرأة تعد مصدراً لكل الشرور، فهى المسؤولة عن خطيئة آدم الأولى، وإليها يرد كل ما يصيب الرجل من بلاء^(١٥).

وقد نهبت الباحثة فريال غزول فى تعليقاتها على البنية القصصية لـ «ألف ليلة» إلى تنوع قصص المجموعة وما تنطوى عليه من ثراء وتفاهر وتمعد فى الموضوعات، وهو ما سمته بالتذبذب أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة ومجموعات من القيم والأنماط الثقافية المتباينة، ودلت على ذلك بتضارب ممول النساء كما تصورهن الحكايات، فهناك نساء تسيطر عليهن متع الجنس وأخريات يصلحن نموذجاً للسلوك الأنثوى السوى^(١٦). وأعتقد أن هذا التصور صحيح إلى حد بعيد، وربما أكدته عبارة وردت فى آخر حكايات قمر الزمان ومعشوقته يقول فيها الراوى معلقاً على أحداث القصة: «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء»^(١٧).

لقد أسلفنا أن الصفات السلبية هى التى تغلب على صورة المرأة فى «ألف ليلة وليلة»، وهذا هو ما حمل

السيادة فيه للرجال. ومثل هذه الصورة غير المألوفة من شأنها أن تثير الخيال وتحقق لها شعبية واسعة.

ثم إن نموذج المرأة المثقفة واسعة الاطلاع لم يكن دالماً من نسج خيال القصاص، بل كان - على قلته - مستمداً من الواقع منتزعاً منه، ولا سيما في ظل النهضة الحضارية الكبيرة التي شهدتها عالم الإسلام والتي بلغت أوجها في أواخر القرن الثاني الهجري وخلال القرن الثالث منذ عصر الرشيد والمأمون، ولندكر أن حكاية الجارية تودة تدور أحداثها في بلاط هارون الرشيد (الذي ولي الخلافة بين سنتي ١٧٠ و ١٩٣ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩)، وأن أحد أبطالها هو إبراهيم بن سيار النظام (الذي ولد في أيام الرشيد سنة ١٨٥ / ٨٠٠ وعاصر الأمين والمأمون والمعتصم وتوفي في عهد هذا الخليفة الأخير سنة ٢٢١ / ٨٣٦). وهذا العصر هو الذي شهد اهتماماً كبيراً بتربية الجوارى وتمهدهن والعناية الكبيرة بثقافتهن، ولا سمح أولئك اللاتي يمددن لممارسة فنون الموسيقى والغناء والرقص، وقد كانت هذه الفنون تقتضى ثقافة عامة واسعة تشمل كل ألوان المعارف. والذي يتصلح كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني وأمثاله من كتب الأدب يرى في تراجم القبان ما يشهد بما بلغه كثير من الجوارى من ثقافة رفيعة، ويكفى أن نشير إلى عريب المأمونية (التي عاشت بين ١٨١ و ٢٧٧ / ٧٩٧ - ٨٩٠) التي يقول عنها إسحاق الموصلي:

«ما رأيت امرأة أضرب من عريب ولا أحسن صنعة ولا أحسن وجهاً ولا أخف روحاً ولا أحسن خطاباً ولا أسرع جواباً ولا ألعب بالشرطي والنرد ولا أجمع لخصلة حسنة، لم أر مثلاً في امرأة غيرها»^(١١).

وكان الخليفة المأمون قد اشتراها من صاحبها عبد الله بن إسماعيل المراكبي بخمسة آلاف دينار ورمى إليه بخاتمين من باقوت أحمر قيمتهما ألف دينار وخلع

عليه خلعاً سنبة فقال: «يا سيدي، إنما ينتفع الأحياء بمثل هذا، وأما أنا فإنني ميت لا محالة لأن هذه الجارية كانت حياتي. وخرج من حضبته فاختلط وتغير عقله ومات بعد أربعين يوماً»^(١٢). ونحن نرى في سيرة عريب مشابهة كثيرة لما رأناه في حكاية تودة، سواء من ناحية مواهبها وسعة ثقافتها أو في حرص صاحبها عليها، وإن كانت النهاية مختلفة في السيرتين، فقد أعاد الخليفة تودة إلى مولاه، على حين كانت نهاية المراكبي فاجعة مأساوية.

*

تاريخ الحكاية ومسيرتها:

ومادنا قد وصلنا إلى هذا الموضوع من الدراسة، فعلينا أن نحاول معرفة التاريخ الذي نشأت فيه القصة ثم مسيرتها عبر التاريخ حتى انتهت إلى أن تندرج في مجموعة حكايات (ألف ليلة).

لقد رأينا أن القصة يمكن أن تكون مستوحاة في بعض جوانبها من سيرة عريب المأمونية التي عاصرت الرشيد ومن بعده من الخلفاء حتى توفيت في أيام المعتصم على الله. والذي نرجحه أن الحكاية في جوهرها قد نشأت في فترة مبكرة هي أواخر القرن الثاني الهجري أو أوائل القرن الثالث. ولسنا نعمل في ذلك على نسبة دور مهم في الحكاية إلى هارون الرشيد، فنحن نعرف أن هذا الخليفة، بحكم شهرته الطائلة التي جعلت منه أشبه ببطل أسطوري، قد نسب إليه من الأحداث والمآثر ما وقع في عصره وما وقع بعد عصره بأزمان متطاولة. وإنما هناك قرائن أخرى تخمّلنا على ترجيح قدم الحكاية، من أهمها الإلحاح على دور إبراهيم بن سيار النظام أبرز مناظرى الفتاة والوحيد الذي ذكر باسمه من بين العلماء السبعة الذين ندهبهم الخليفة لامتحانها. وقد ظل اسم النظام يتردد في روايات الحكاية بما فيها تلك الروايات التي دخلت الأندلس، على الرغم من معاداة الأندلسيين للاعتزال الذي كان النظام من أقطابه.

قيل إنها سميت بالمودة التي هي المحبة^(١٥)، فنحن نراه ينص على أن «تودد» اسم امرأة، ولكنه لم يذكر ترجمة لامرأة سميت بهذا الاسم، كما لم يستشهد عليه بشاهد كما فعل بالنسبة لاسم «موده». على أنه ينبغي أن نذكر أن الزبيدي لغوي متأخر العصر (عاش بين سنتي ١١٤٥ و ١٢٠٥ / ١٧٣٢ - ١٧٩١). ولعل مرجعه الوحيد في ذكر اسم «تودد» علماً على امرأة لم يكن إلا تلك الحكاية الواردة في (ألف ليلة)، وكانت آنذاك من الأسرار الشائعة في مصر حينما كان يؤلف معجمه.

وكنيت في دراسة سابقة - في معرض الحديث عن تأثير هذه الحكاية في الأدب الإسباني وتحول اسم البطلة فيها إلى «تيودور Teodor» - قد وقر في خاطري أن المترجمين الإسبان حرفوا اسم «تودد» العربي تحريفاً قليلاً حتى يتلاءم مع اسم شائع في المجتمعات الأوروبية، فجعلوه «تيودور»^(١٦). على أنني بعد أن أنعمت النظر في هذه القضية قد انتهيت فيها إلى رأي آخر مناقض تماماً للرأي الأول. وكان أول ما حملني على العدول عن وجهة نظري الأولى هو ما لاحظته بعد استقصاء طويل من أن اسم «تودد» لم يستعمل أبداً في المجتمعات العربية القديمة ولا الحديثة، على الرغم من أنها استعملت أسماء أعلام مؤنثة مشتقة من الجذر الثلاثي «ودد» نفسه، مثل «مودة» و«وداد» و«ودة»، هذا على حين أن اسم «تيودور» أو «تيودورا» كان معروفاً بصفته اسم علم إغريقي أو بيزنطي لامرأة. وقد تردد هذا الاسم بقوة في المجتمع العربي الإسلامي في أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل الثالث بصفة خاصة. ذلك لأنه كان اسم النتين على الأقل من ملكات الإمبراطورية البيزنطية.

أما الأولى، فهي زوجة الإمبراطور جستنيان (عاشت بين سنتي ٥٠٠ و ٥٤٨ للميلاد) وكانت ابنة مروض للوحوش وراقصة قبل أن يتزوج منها الملك، وقد عرفت بالجمال الفائق ثم كشفت بعد زواجها عن مواهب

ونعرف أن النظام كان من أكبر متكلمي المعتزلة، ولد في سنة ١٨٥ (٨٠١) وتوفي سنة ٢٢١ (٨٣٦)، وهو أستاذ الجاحظ، وكان يدين بسلطان العقل إلى أبعد حد، وهو يمثل صورة رائعة للتفوق العقلي الذي وصل إليه المعتزلة. ويقول عنه المستشرق هورتن Horten إنه أعظم مفكرى زمانه تأثيراً بين أهل الإسلام، وهو في الوقت نفسه أول من يمثل الأفكار اليونانية التي انتقلت إلى المسلمين في عصر المأمون ومن تلاه من الخلفاء، وقد اشتهرت مناظراته للزنادقة والمجوسية والدرهية والثنوية، وناقض كثيراً من الفلاسفة ومنهم أرسططاليس^(١٧). وقد نقل الجاحظ عدداً كبيراً من مناظرات النظام يدل على قدرته الجدلية الهائلة^(١٨).

ونحن نرى أن الثنوية بالنظام في الحكاية واعتباره أعظم علماء عصره والتدليل على ثقافة الجارية تودد بغلبتها له، كل ذلك ينهض دليلاً على أن تأليف الحكاية كان في تاريخ قريب من أيام النظام أو بعد وفاته بقليل، حينما كانت ذكراه لا تزال طرية في أذهان الناس.

اسم تودد : عربي أم إغريقي الأصل ؟

«تودد» هو اسم بطلة الحكاية موضوع بحثنا. وهو اسم يبدو عربياً، فهو مصدر تودد، يقال تودد إليه أي تحبب، فهو مشتق من الوداد أي المحبة. على أن الذي يستوقف النظر هو أن هذا اللفظ لم يستخدم اسم علم من أسماء النساء، وعلى كثرة تنقيبي في كتب التراث العربي عن امرأة دعت بهذا الاسم فإنني لم أجده أبداً لا في كتب المشرق ولا المغرب. والمصدر القديم الوحيد الذي نص على علمية هذا الاسم هو معجم تاج العروس للشيخ محمد مرتضى الزبيدي إذ يقول: «وتودد ومودة امرأة (يعني اسم امرأة) عن ابن الأعرابي وأنشد:

مودة نهري حمر شيخ يسره
لها الموت قبل الليل لو أنها تدرى

عظيمة، واتسمت بالحكمة وقوة الإرادة وحسن التصرف في الأمور، وكانت لها مشاركة فعلية في حكم البلاد إلى جوار زوجها^(١٧).

وأما الثانية، فهي زوجة الإمبراطور تيوفيل Theofilos الذي كان العرب يدهونه «توفيل»، وكان قد ولي ملك بيزنطة في سنة ٢١٥ (٨٣٠) (١٨). وكان معاصراً للخليفة المأمون ثم أخيه المعتصم. وخلال هذه السنوات ازدادت حدة الصدام بين الخلافة العباسية والإمبراطورية البيزنطية، ففي سنة ٢١٦ (٨٣١) اقتحم المأمون أرض الروم ففتح عدداً من الحصون^(١٩). وفي السنة التالية ٢١٧ (٨٣٢) كتب تيوفيل إلى الخليفة العباسي يدعو للمصالحة والهدنة وتبادل المصالح والمرافق ومفاداة الأسرى. ويبدو أن الصلح قد انعقد بين الجانبين^(٢٠)، غير أن هذا الصلح ما لبث أن انتقض في سنة ٢٢٣ (٨٣٨) حينما أغار تيوفيل على منطقة الثغور وأوقع بأهل زبطرة وملطية ومثل بمن وقع في يده من أسرى المسلمين وسبى ألفاً من نسائهم^(٢١). وكان المأمون قد توفي في هذه الأثناء (في سنة ٢١٨/٨٣٣) وخلفه أخوه المعتصم الذي صمم على الانتقام، فجهز في السنة نفسها حملته الكبيرة المشهورة التي افتتح فيها عمورية^(٢٢)، وهي الحملة التي سجل انتصار المعتصم فيها أبو تمام في بانيته المشهورة «السيف أصدق أنباء من الكتب»، وفيها يقول^(٢٣):

«لما رأى الحرب رأى العين «توفيل»
والحرب مشتقة المعنى من الحرب
غدا يصرف بالأموال جريتها
فعمره البحر ذو التيار والحدب»

وعلى أثر هذه الحملة التي لقي فيها البيزنطيون تلك الهزيمة الساحقة رأى تيوفيل أن يبحث في سنة ٢٢٥ (٨٤٠) بسفارة إلى أمير الأندلس عبدالرحمن بن الحكم الأوسط المرواني، ينشد صداقته ويعرض عليه التحالف

معه، مذكراً لها بما بين العباسيين وبني أمية أسلاف الأمير الأندلسي من العداوة. ورد عبدالرحمن على سفارة الإمبراطور البيزنطي بسفارة أخرى وكلها إلى الشاعر يحيى بن الحكم الغزال، وعبرت رسالة أمير الأندلس عن ترحيبه بصداقة الملك الرومي وإن كان قد تجنب بلباقة التورط في حلف معه يكون من شأنه إعانتة على المسلمين في المشرق. ويحدثنا ابن دحية الكلبي في كتابه (المطرب) والمقري في (نفع الطيب) عن هذه السفارة التي توجه بها الغزال إلى القسطنطينية، حيث استطاع بفضل لباقته وحضور بدهته وحسن تصرفه في الأمور أن يستقبل بكل حفاوة من جانب تيوفيل وزوجه تيودورا وابنه وولي عهده ميخائيل^(٢٤).

ولقي الغزال حظوة عظيمة لدى الملكة تيودورا التي يسميها الشاعر الأندلسي «تود»، وكانت له معها مجالس ونوادر زادتها إعجاباً به. سأله يوما عن سنه - وكان قد قارب الخمسين من عمره - فقال مداعباً لها: عشرون سنة. فقالت: وما هذا الشيب؟ فقال: وما تنكرين من هذا؟ ألم ترى قط مهراً ينتج وهو أشهب؟ فضحكت وأعجبها قوله، وفي ذلك يقول:

«كلفت يا قلبي هوى مستعجا
غالبت منه الضيفم الأغلبا
إني تعلقت مجوسية
تأبى لشمس الحسن أن تغربا
أقصى بلاد الله في حيث لا
يلقى إليها ذاهب مذهبا
يا «تود» يا رود الشباب التي
تطلع من أزوارها الكوكبا
قالت أرى فسوديه قد نورا
دعابة توجب أن أدهبا
قلت لهما: مسا باله؟ إنه
قد ينتج المهر كذا أشهباً

فاستضحكت عجباً بقولى لها

وانما قلت لكى تعجباه^(٢٥).

ويتردد اسم تيودورا كذلك فى المصادر الشرقية التى أطلقت عليها اسم «تذورة» أو «تدورة»، وهو الاسم الذى اختصره الغزال إلى «تود»، وعرفت - بالإضافة إلى جمالها الفائق - بالحكمة وحسن التصرف فى الأمور، وكانت تشارك زوجها فى تدير الدولة. وحينما توفى توفيل فى سنة ٢٢٧ (٨٤٢) ولبت هى الملك وصية على ابنها الصبي ميخائيل^(٢٦). ويظهر أنها عقدت هدنة مع الخليفة العباسى المعتصم الذى توفى فى هذه السنة نفسها أو مع ابنه الواثق، واستمر هذا الصلح لسنوات طويلة بعد ذلك، بدليل أن مناطق الشفور بين الخلافة العباسية ومملكة بيزنطة ظلت هادئة لا يعكر فيها صفو السلام شئ. وفى مثل هذا الجو المسالم كانت المبادلات التجارية والثقافية بين الدولتين تنشط نشاطاً كبيراً. وقد ظلت الملكة تيودورا تحكم البلاد حكماً فعلياً على مدى ست سنوات حتى ٢٣٣ (٨٤٧) التى بلغ فيها ابنها ميخائيل سن الرشد. وبذكر الطبرى أن فى هذه السنة وثب ميخائيل بن توفيل على أمه تذورة فشمسها (أى حملها على الاحتزال والترهب)، وأدخلها الدير لأنه اتهمها برجل من رجال البلاط^(٢٧). على أننا لا نلبث أن نراها بعد ذلك وهى تصرف أمور الدولة، بدليل ما يذكره الطبرى فى أخبار سنة ٢٤١ (٨٥٥) من الاتفاق الذى عقده مع الخليفة المتوكل على تبادل الأسرى من الجانبين الإسلامى والمسيحى^(٢٨). وهذا الخبر يشهد بأن السلام ظل سائداً بين الدولتين، إذ تظل منطقة الشفور هادئة لا نسمع فيها بحملات عسكرية من هذا الجانب أو ذاك. وعلى كل حال، فإن ما جمعناه من أخبار هذه الملكة التى جمعت بين الجمال وقوة الشكيمة والقدرة على تصريف أمور الدولة يدل على ما قدر لها من شهرة وشعبية فى أوساط المسلمين، سواء فى الشرق أو فى أقصى بلاد المغرب فى الأندلس.

ونعود إلى حكاية الجارية تودد، فنطرح حولها التصور الآتى: وهو أن هذه القصة فى خطوطها الأولية البسيطة تخشى خبر فتاة صغيرة السن بارعة الجمال أوتيت من سعة الثقافة والقدرة على الجدل ما يمكنها من مناظرة أكبر علماء عصرها بل والتفوق عليهم فى كل فروع المعرفة حتى ما يتصل منها بالفن، مثل الغناء والموسيقى، أو بالكون الترفيه مثل لعب الشطرنج والترو، وأن هذه الفتاة المعجزة إغريقية الأصل دخلت إلى عالم الأدب العربى أولاً باسمها الأصيل: تيودورا، ثم بالاسم الذى عرفه بها العرب: تذورة أو تدورة (= تود، وهو الاسم الذى سماها به الشاعر الأندلسى الغزال، ربما على سبيل التذليل)، غير أن تعريب الحكاية اقتضى البحث عن صيغة لاسم عربى يبدو أقرب ما يكون إلى صيغته الإغريقية الأولى، فكانت تسمية الجارية - «تودد»، إذ إن ذلك لم يكلف حاكى القصة العربى إلا إضافة دالٍ إلى اسم «تودد»، وبهذا تتم له صورته العربية المشتقة من لفظ التودد. أما الزمن الذى دخلت فيه القصة ميدان الأدب العربى، فهو النصف الأول من القرن الثالث الهجرى (السابع الميلادى). ونجمل هنا بشكل موجز ما يدفعنا إلى هذا التصور الجديد حول نشأة الحكاية:

- بدأت القصة بخبر إغريقى المصدر بالغ البساطة إلا أنه يبهى النظر لغرابته، وهو أن امرأة شابة جميلة بلغت من سعة الثقافة وتنوع المعارف ما مكنها من مناظرة علماء عصرها والتغلب عليهم، ووافق هذا الخبر قبولاً فى الأوساط العربية خلال النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى والنصف الأول من القرن الثالث، بسبب انتشار ظاهرة ماثلة وهى وجود جواري على درجة عالية من الثقافة مثل عريب المأمونية وغيرها.

- دخلت القصة باسم بطلتها الإغريقية «تيودورا»، وهو اسم كان له فى أثناء هذه الفترة إشعاعات أسطورية - تماماً كاسم هارون الرشيد فى أدهنا العربى - إذ هو

اسم تلك الملكة البيزنطية التي كانت نداء، بحسب له كل حساب، لأعظم الخلفاء العباسيين المعاصرين لها: المأمون والمعتصم والواثق، مما أتاح لها شعبية كبيرة في أوساط المجتمع العربي الإسلامي سواء في المشرق أو الأندلس، ثم اقتضى تعريب الحكاية تعريب اسم بطلتها على نحو قريب من أصله الإغريقي: تيمودورا (= تدورة = تود) فكان أن اضطلع لها اسم «تودود».

- وافق دخول الحكاية إلى عالم أدبنا العربي ظاهرتين تربت إحداهما على الأخرى: الأولى هي الاتصال الوثيق بين الثقافتين العربية والإغريقية خلال الفترة المشار إليها، الموافقة لحكم الخلفاء العباسيين من رعاة الثقافة: هارون الرشيد وابنيه المأمون والمعتصم ثم الواثق، وهو العصر الذي بلغت فيه ترجمة التراث الإغريقي إلى العربية ذروة نشاطها، ولاسيما منذ إنشاء المأمون دار الحكمة التي أصبحت من أهم مراكز الثقافة اليونانية ونشرها بين العرب الذين أقبلوا عليها إقبالا منقطع النظير^(٢٩). وأما الظاهرة الثانية، فهي اتساع النشاط الجدلي والمناظرات خلال هذه الفترة على نحو لم نشهد له نظيرا من قبل، وقد اضطلع بهذا النشاط علماء الكلام من المعتزلة بصفة خاصة، ومن المعروف أن الخلفاء العباسيين من الرشيد إلى الواثق هم الذين دانوا بمقيدة المعتزلة، بل اتخذوها مذهباً رسمياً للدولة ورعوا علماء الاعتزال وشجعوهم على مناظرة مختلف الطوائف. ولهذا، فلنستغرب أن يكون لهذه المناظرة الطريفة المفترضة بين فتاة شابة وعلماء العصر قبول حسن وانتشار واسع في الأوساط الثقافية العربية.

- ومن هنا كان لاتخاذ إبراهيم بن سيار النظام واحداً من أبطال الحكاية دلالة لها مغزاها، فالنظام كان من أعلام متكلمي المعتزلة، وكانت حياته في هذه الفترة بالذات (بين سنتي ١٢٥ و ٢٢١ = ٨٠٠ - ٨٣٦)، وقد طار صيته باعتباره من أذكى رجال عصره وأوسعهم

ثقافة عربية وأجنبية وأقدرهم على الجدل. والتغلب على مثل هذا العلم الكبير - أكبر علماء عصره - يعد أرفع شهادة يمكن أن تمنح للجارية المتحدية. والطريف أن شخصية النظام ظلت ماثلة في كل روايات الحكاية في المشرق والأندلس حتى المصور المتأخرة وحتى في الترجمة الإسبانية للحكاية.

*

ذكرنا أن حكاية الجارية تودود قد ولدت على الأرجح في أوائل القرن الثالث الهجري، وأنا أهني بذلك نواتها الأولى البسيطة التي لا تزيد على كونها إشادة بتلك الجارية ذات الثقافة الواسعة التي تناظر علماء العصر وتستطيع التغلب عليهم، ثم أضيف إليها هيكلاً قصصياً بسيط هو أنها كانت جارية مملوكة لرجل كان ثريا ثم افقر وأدت به الفاقة إلى أن يعرضها للبيع على الرغم منه لشدة حبه لها. ومثل هذه القصة شائع في كتب الأدب العربي، وقد رأينا في خبر عريب المأمونية جارية المراكبي ما يشبه هذا الحدث. وتنتهي القصة نهاية سعيدة، إذ يعجب بها الخليفة الذي عرض عليه شراء الجارية، فلا يكتفى بمنع صاحبها الثمن الذي طلبه لها، بل يردها إليه حينما يرى تعلقها به.

على أن الحكاية قد لحقها ما وقع لكثير من قصص (ألف ليلة) التي نشأت بسيطة ساذجة، وتناقلها القصاص والرواة مشافهة^(٣٠)، عبر مسيرة طويلة، خلالها كانت تنسج حولها أنسجة من التفاصيل والإضافات حتى دونت على الأغلب في مصر في أواخر العصر المملوكي^(٣١). وما يدل على مصربة النص أن الجارية في مناظرتها للمنجم لا تستخدم في حديثها عن التقويم الفلكي إلا أسماء الشهور القبطية التي لا يزال الفلاحون في مصر يستعملونها: طوبة، يرمهات، كيهك، برمودة... وهلم جرا^(٣٢). وربما دل على ذلك أيضاً أن الجارية في مناظرتها للفقيه تكرر في إجاباتها اتباعها للمذهب الإمام

ورجال العلم، مثل السفارات المتبادلة بين عبدالرحمن الناصر والإمبراطور البيزنطي قسطنطين السابع ما بين سنتي ٣٣٦ و٣٤٠ (٩٤٧ - ٩٥١ م)، وفيها أهدى الملك الرومي الخليفة الأندلسي كتابين استقبلهما الأندلسيون باهتمام بالغ، هما كتاب ديسفوريدس Dio scorides في الفلاحة، وكتاب باولس هرشيث Paulus Horosius في تاريخ الدولة الرومانية، وقد ترجم كلاهما إلى العربية^(٣٦).

ومن ناحية أخرى، فإن الأندلس كانت منذ أوائل القرن الثالث الهجري نقفو آثار الخلافة العباسية وتعمل على استيعاب المنجزات الثقافية في عاصمة الخلافة، وكان عبدالرحمن الأوسط (الذي حكم الأندلس بين سنتي ٢٠٦ و٢٢٢/٢٣٨ - ٨٥٣) يطمح إلى أن يكون «مأمون» الدولة الأموية الأندلسية، ولم يحل دون ذلك العداء السياسي بين الأمويين ودولة بني العباس^(٣٧).

وربما كان مما أعان على القبول الحسن الذي تلقى به الأندلسيون حكاية هذه الجارية في مساجلتها لكبار علماء عصرها وضع المرأة المتميز في الأندلس، فقد تمتعت المرأة في المجتمع الأندلسي بقدر كبير من الحرية، وأعان ذلك على ظهور كثير من النساء المثقفات في هذه البلاد^(٣٨). وكتب التراجم الأندلسية تحفل بأسماء العديد من هؤلاء النساء اللاتي برزن في كل ميادين المعرفة، ولا سيما في عصر ملوك الطوائف الذي بلغت فيه الحياة الفكرية الأندلسية مستوى رفيعاً من الرقي.

بل إننا نجد في سير بعض هؤلاء النساء ما يشبه ما نراه في حكاية تودد، نذكر من ذلك ما يسجله المقرئ في عرضه أخبار بعضهن إذ يقول :

«ومنهن العبادة جارية المعتضد بن عباد والد المعتضد، أهداها إليه مجاهد العامري من دانية، وكانت أدبية ظريفة كاتبة شاعرة ذاكرة لكثير من اللغة. قال ابن عليم في شرحه

الشافعي^(٣٩). والمعروف أن مصر منذ قدوم الإمام الشافعي إليها أصبحت مركز الشافعية بعد أن كانت معقل المذهب المالكي، وقد أصبحت الغلبة لهذا المذهب في مصر والشام ولاسيما خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين. يقول السبكي :

«اليد العالية لأصحابه [أى أصحاب الإمام الشافعي] في هذه البلاد، لا يكون القضاء والخطابة في غيرهم. ومنذ انتشر مذهبه لم يول أحد قضاء الديار المصرية إلا على مذهبه^(٤٠)».

ويقول ابن خلدون :

«وأما الشافعي فمقلدوه بمصر أكثر مما سواها^(٤١)».

حكاية الجارية تودد في الأندلس :

إذا صح ما زعمناه من أن حكاية الفتاة العاملة التي تناظر أبرز علماء عصرها كانت في الأصل قصة إغريقية ولدت أولاً في المجتمع البيزنطي، واتخذ روائها لبطلتها اسم تيودورا (تذورة)، فإن الأندلس لم تكن بعيدة عن معرفة هذه القصة، بل إننا رأينا أن ذلك الاسم الذي حملته زوج الإمبراطور البيزنطي قد اختصره الشاعر الأندلسي يحيى الغزال إلى «توده» الذي تحول إلى «تودده» في الحكاية العربية، والسفارة التي اضطلع بها الغزال من قبل أمير الأندلس عبدالرحمن الأوسط إلى بلاط بيزنطة تدل على أن الأندلس كانت على صلة وثيقة بالجو الثقافي والحضاري الذي كان يسود مجتمع العاصمة الرومية، وقد ظلت العلاقات الودية بين الأندلس والدولة البيزنطية مستمرة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، إذ تكررت السفارات بين الجانبين في العصور التالية، ولم تقتصر هذه السفارات على توطيد العلاقات السياسية، بل كان لها مظهرها الثقافي الذي تمثل في تبادل الكتب

لأدب الكتاب لابن قتيبة وذكر الموسعة -
وهي خشبة بين حمالين يجعل كل واحد
منهما طرفها على عنقه - ما صورته: ويذكر
الموسعة أغربت جارية مجاهد أهداها إلى عباد
كاتبة شاعرة على علماء إشبيلية، وبالهزمة
التي تظهر في أذقان بعض الأحداث وتعتري
بعضهم في الخدين عند الضحك. فأما التي
في الذقن فهي النونة، ومنه قول عثمان
(رضي الله عنه): «دسموا نونته لتدفع العين»
وأما التي في الخدين عند الضحك فهي
الفحصة، فما كان في ذلك الوقت في
إشبيلية من عرف منها واحدة^(٣٩).

وفي نص آخر يورده ابن بسام الشنبري، نقلاً عن
المؤرخ ابن حيان القرطبي، نقراً خبراً غريباً يكاد يكون
وصفاً لمن يمكن أن ندعوها «تودد» الأندلسية، وذلك
في معرض الحديث عن أحد أمراء الأندلس في عصر
الطوائف هو أبو محمد هذيل بن خلف بن لب بن رزين
المعروف بابن الأصلح صاحب سهلة بني رزين (وهي
مدينة مازالت تحمل اسمها العربي محرفاً: Albarracin
ونقع ما بين الثغرين الأعلى والأدنى):

«... وكان مع ذلك أرفع الملوك همة في
اكتساب الآلات والكسوة، وهو أول من بالغ
التمن بالأندلس في شراء القينات: اشترى
جارية أبي عبد الله المتطبب ابن الكناني بعد
أن أحجمت الملوك عنها لغلاء سرمها،
فأعطاه فيها ثلاثة آلاف دينار، فملكها.
وكانت واحدة القيان في وقتها، لا نظير لها
في معناها، لم ير أخف منها روحاً ولا أملح
حركة ولا ألين إشارة ولا أطيب غناء ولا
أجود كتابة ولا أملح خطأ ولا أبرع أدباً ولا
أحضر شاهداً على سائر ما تحسنه وتدعيه، مع

السلامة من اللحن فيما نكتبه وتغنيه، إلى
الشروع في علم صالح من الطب ينسبط بها
القول في المدخل إلى علم الطبعية وهيئة
تشریح الأعضاء الباطنة، وغير ذلك مما يقصر
عنه كثير من متحلى الصناعة، إلى حركة
بديعة في معالجة صناعة الشفاف والمجادلة
بالحجفة [أي الترس] واللعب بالسيوف
والأسنة والخناجر المرفهة، وغير ذلك من
أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا
مثيل ولا عديل^(٤٠).

ويذكر مثل هذا عن جارية أخرى أندلسية متأدبة
شاعرة تدعى «غاية المنى». يقول عنها المؤرخ أبو القاسم
بن حبیش:

«سيفت لابن صمادح [ملك المرية على
عهد الطوائف] جارية نبيلة تقول الشعر
وتحسن المحاضرة، فقال: تحمل إلى الأستاذ
ابن الفراء [أحد كبار الأدباء وعلماء اللغة]
ليختبرها. وتبينت في اختبارها قدرتها على
ارتجال الشعر وإجازته فاشترأها^(٤١).

والذي أرجحه أن وجود أمثال هؤلاء الجوارى في
الأندلس بما أوتيته من سعة الثقافة، وما كان يحدث من
مناظرتهم للعلماء واختبارهم في مجالس الأمراء، كان
مما ساعد على رواج حكايات مثل حكاية تودد الجارية،
فقد كانت غير بعيدة عن واقع المجتمع الأندلسي، كما
يبدو أن قصصاً متفرقة مما ضمته بعد ذلك مجموعة
(ألف ليلة) قد دخلت إلى الأندلس في عصر مبكر.
فابن سعيد الأندلسي صاحب (المغرب في حلى المغرب)
(توفي سنة ١٢٨٦/٦٨٥) يقول في معرض الحديث
عن بدوية يقال إن الخليفة الفاطمي الأمر بأحكام الله
(حكم بين سنتي ٤٩٥ و ٥٢٤) كان يتعشقها:

المحتنحين للجارية هو فقيه المدينة الذي يقابلها في أول الأمر بازدياء متعجبا من تخديها للعلماء مع صغر منها. وآخر المحتنحين هو إبراهيم المتكلم. وتنتهي الحكاية في هذه الرواية بإعادة الجارية إلى صاحبها ومنحه ثمنها الذي طلبه وهو عشرة الآلاف دينار^(٤١).

هذا هو مجمل نص المخطوطة المحفوظة في المجمع التاريخي الإسباني، وهي مع الأسف غير مؤرخة ولا معروفة المؤلف.

أما الرواية الثانية، فقد وردت في مخطوطة أخرى تحتفظ بها مدرسة الأبحاث العربية في مدينة غرناطة، وكانت هذه المخطوطة ملكاً للمستشرق الإسباني ماريانو جاسبار ريمرو Mariano Gaspar Remiro، وهي تضم مجموعة من الرسائل المختلفة ليس لها عنوان ولا اسم مؤلف ولا تاريخ نسخ. وتقع حكاية الجارية تودد فيها بين ظهر الورقة ٧٥ ووجه الورقة ١٠٠، والنص هنا أقدم من النص السابق وأغنى بالتفاصيل، بالإضافة إلى خاصية أخرى تضفي عليه قيمة متميزة، وهي أنه مكتوب باللهجة العربية الدارجة التي كان أهل غرناطة يتحدثون بها، ويبدو بمقارنة لغة النص بما وصل إلينا من وثائق مكتوبة بالغرناطية الدارجة أن تاريخ كتابته هو أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل الخامس عشر. وقد اهتم بدراسة هذه الرواية صديقنا المستشرق الإسباني غوسيه بالكث رويث، فبدأ بالتحريف بها في مقال له بعنوان: «رواية عربية جديدة لحكاية الجارية تودد»^(٤٥)، ثم نشر دراسة للنص وترجمة إسبانية كاملة له بعنوان: «رواية جديدة لحكاية الجارية تودد بالعربية الغرناطية»^(٤٦). وتتميز هذه الرواية أيضا ببعض التفاصيل التي تختلف فيها مع نص (ألف ليلة) ومع نص مخطوطة جايانجوس.

فللرواية هنا إسناد يبدأ براوى الحكاية أبى بكر الوراق عن شخص يدعى ابن هشام عن إبراهيم اليماني، ولا يزيدنا المخطوط تعريفا بهؤلاء الرواة. ولا يمين النص اسم

«وقد أكثر الناس في حديث البدوية وابن مياح من بنى عمها وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك»^(٤٢).

روايتان أندلسيتان لحكاية تودد الجارية :

هناك روايتان أندلسيتان عرفنا لحكاية الجارية تودد. أما الأولى، فهي في مخطوطة كانت في حوزة المستشرق الإسباني باسكوال دى جايانجوس Pascual de Gayangos (١٨٠٩ - ١٨٩٧) وهي اليوم محفوظة في مكتبة المجمع التاريخي الملكي بمدريد، وكان قد أورد وصفاً لها في إحدى حواشيه على ترجمته الإسبانية لكتاب العالم الإنجليزي (تاريخ الأدب الإسباني)^(٤٣)، وهي بعنوان «حكاية الجارية تودد وما وقع لها مع منجم وعالم وشاع في مجلس الخليفة ببغداد». والرواية فيها مسندة إلى عالم يدعى أبى بكر الوراق (لعل المقصود هو أبو بكر الصولي؟) الذي يرويها بدوره عن رجل يدعى هشاماً. وهي تبدو اختصاراً للحكاية كما وردت في (ألف ليلة)، إذ تتفق معها في خطوطها العامة وإن كانت تختلف عنها في بعض التفاصيل، فصاحب الجارية هنا هو التاجر نفسه وليس ابنه كما في الليالي الألف. وحينما يفشقر يتجه لطلب المونة من ذوى قرابته وأصحابه، ولكنهم يقابلونه بالنكران والتجنب، وحينئذ لا يرى مفرأ من بيع جاريته، وهي الشيء الوحيد الباقي له من ثروته. وتلح عليه الجارية نفسها - وهو ما نراه في (ألف ليلة) أيضا - في أن يقوم ببيعها للخليفة طالباً فيها عشرة آلاف دينار.

وحينما تحدثت الجارية عما تحسنه من العلوم تذكر مجالات معرفية لم ترد في ألف ليلة مثل التصوف وعلم الكلام والخط والتطريز وقطعيم المعادن. أما الاختبارات، فقد اختصرها الراوى إلى خمسة بدلاً من سبعة. وأول

تأتى استجابة لرغبة الفتاة، بل نرى الخليفة يأمر بأن تحمل إلى قصره، ولا يردها لصاحبها إلا بعد إلحاح من الجارية وبكاء منها ومن مولاها. ويختتم صاحب الرواية الفرصة لكي يسوق على لسانى الاثنين مقطوعات شعرية باكية تعبر عن حب كل منهما صاحبه وعن استحالة حياتهما مفترقين. وهذه الشكوى الشعرية هى ما يخلو منه نص (ألف ليلة) ونص جايانجوس. ويتأثر الخليفة بهذا الشعر فيستجيب أخيراً لرغبتها فى الاجتماع. كذلك نلاحظ أن النص الغرناطى ينفرد بفقرة حول الخمر وأبيات لأبى نواس فى وصفها، وهو ما يخلو منه النصان الآخران.

الترجمات الإسبانية والبرتغالية :

من المعروف أن أول ترجمة لمجموعة من قصص (ألف ليلة) إلى لغة أوروبية - باستثناء الإسبانية والبرتغالية - كانت هى التى اضطلع بها أنطوان جالان Antoine Gal- land للفرنسية ونشرها سنة ١٧٠٤. ولم تكن الحكاية الجارية تودده بالذات من بين ما ترجمه الأديب الفرنسى. والطريف هو أن هذه الحكاية - وهى ليست من أجود قصص المجموعة - هى التى أخذت طريقها إلى الأدب الإبانى فى تاريخ مبكر يسبق ترجمة جالان بما يقرب من قرنين من الزمان.

ذلك أن أقدم طبعتين للترجمة الإسبانية للحكاية هما المذكورتان فى «الفهرسة» (Registum) التى صدرت عن الناشر فرناندو كولون Fernando Colon (تحت رقمى 2172 و 4062)، وهما غير مؤرختين وإن كان من المؤكد أنهما صدرتا قبل سنة ١٥٣٩ التى توفى فيها الناشر المذكور. وإحدى هاتين الطبعتين ترجع إلى سنة ١٥٢٤، إذ يذكر كولون أنه اشتراها فى «مدينة دل كامبو» Medina del Campo بستة دراهم مرابطة^(٤٧) فى ذلك التاريخ. وربما كانت إحدى الطبعتين هى التى سجلها سالفا Salva (فى فهرسته برقم 1592) وهى ترجع إلى سنة ١٥٢٠، وهو يذكر أنه رأى طبعة أخرى

التاجر ولا اسم ابنه صاحب الجارية، على أنه يتفق مع نص (ألف ليلة) فى أن ابن التاجر - وليس التاجر نفسه - هو الذى يبدد ميراث والده حتى يفتقر وحتى يضطر إلى بيع الجارية. وفى نص (ألف ليلة) نرى الجارية هى التى تعرض على مولاها أن يحملها إلى الخليفة هارون الرشيد. أما نصنا الغرناطى، فيجعل الفتاة تقترح على سيدها أن يحملها إلى «سوق الرخاء»، وحينما يسمع الخليفة بجمالها وموابها، فإنه هو الذى يأمر بحملها إليه، وحينئذ توصيه بالألا يبيعها بأقل من عشرة آلاف دينار. ويتفق النص الغرناطى مع نص جايانجوس فى المساومة التى تجرى بين صاحب الجارية والخليفة قبل بيعها.

وفى نص (ألف ليلة) يكتب الخليفة إلى عامله بالبصرة أمراً بإياه بأن يبحث إليه على وجه العجلة بإبراهيم بن سيار النظام. أما فى النص الغرناطى، فإن الخليفة يرسل إلى عامر البصرى لكي يبحث إليه بالنظام «أعلم علماء عصره» كما يأمره هو - أى عامراً - بأن يقدم عليه للاشتراك فى اختبار الفتاة، ويدعو لحضور المناظرة علماء بغداد وشعراءها بل وجمهور بغداد كلها.

أما الاختبار، فإن النظام هو أول مفتتح له، فينهزم أمام الفتاة بعد امتحان طويل فى العلوم القرآنية والحديث، ويضطر - كما فى (ألف ليلة) - إلى خلع ملابسه. أما آخر المختبين، فهو عامر البصرى. ثم تنتقل الفتاة إلى تحدى لاعبي الشرخ وعازفى الآلات الموسيقية، وينتهى هؤلاء أمامها إلى الهزيمة أيضاً.

وأما مكافأة الجارية فى النص الغرناطى، فإنها تزيد كثيراً على ما تقرره (ألف ليلة) ونص جايانجوس، فهى هنا عشرة صناديق من الماچ المطعم، فى كل صندوق عشرة آلاف دينار، وكذلك عشرة بغال لحمل الصناديق مع سائس لكل دابة. وأما إعادة الجارية لسيدها فهى هنا مختلفة أيضاً عما نراه فى النصين السابقين، فهى لا

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

فيه بحرارة عن المرأة وتستعرض فيه أسماء النساء العالمات من الإغريقيات والرومانيات، وتختتم خطابها بتحدى علماء فارس. فيأمر السلطان بعقد مجلس المناظرة بينها وبين علماء مملكته، فإذا غلبت أربعة منهم فإنه سينوه بها أعظم التنويه، بل وسيمنحها مائة ألف دوقية من الذهب.

ويكون أول المتقدمين لاختبارها بليانو الفيلسوف وابتداء ديمتريا وفينيسا، ثم العالم تيبالدو وفلورستو (خطيبها السابق وهو العالم البلنسى الذى كان مقرراً أن يتزوج منها) وأخيراً باديا - وهو الشخصية القائمة بالدور الهزلى فى المسرحية - ويطرح كل هؤلاء على الفتاة أسئلة وألغازاً، فتجيب عن كل ذلك وتصر على تجريد ممتحنها الأخير من لياحه. وفى النهاية يقر السلطان بتفوقها ويدفع لها ولصاحبها ما وعد به ويزوجها حبیبها ويدفع مهرها من ماله.

أما الأسئلة فكثير منها يوافق ما نعرفه فى الحكاية العربية برواياتها المختلفة فى (ألف ليلة وليلة) وفى صيغها الأندلسية وترجمتها الإسبانية، غير أن بعضها متعلق بإسبانيا، وفيها من التلاعب اللفظى ما لا يفهمه إلا القارئ أو المشاهد الإسباني، ولا ندرى كيف فات لوى أن مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن يطرح فى بلاط «سلطان فارس»، غير أن مؤلفنا ما كان ليعنيه مثل هذا التجاوز الذى لا يخضع لأى منطق، فالذى كان بهمه فى المقام الأول هو جمهوره الإسباني الذى يمكن أن يتغاضى عن هذه الهنات.

وهكذا نرى مسيرة هذه الحكاية فى ترحالها الطويل فى الزمان والمكان من بغداد هارون الرشيد إلى مدريد القرن السابع عشر. وفى النهاية، لا يسعنا إلا أن نقول إن للأعمال الأدبية - كما للبشر - حظوظ لا تتوقف دائماً على التميز أو الجودة، فقد قدر لهذه الحكاية العربية البسيطة الساذجة من الذبوع والانتشار والحظوة خارج حدود أدبنا العربى ما لم يتح لكثير من القصص التى تفوقها جودة وقيمة فنية.

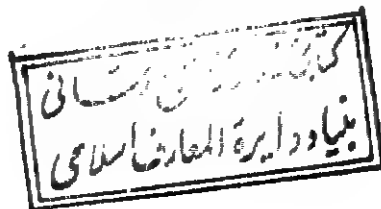
طليطلة، ويعلق بها فتى من تلاميذ أبيها ولكن والدها يؤثر أن يزوجها لزميل له أستاذ فى بلنسية، غير أن فرقة من جنود البحر الجزائريين يختطفون الفتاة قبل زفافها ويحملونها سبية إلى وهران، وتقلب بها الأحوال فيبعث بها أمير وهران إلى القسطنطينية عاصمة الخلافة العثمانية كى تباع هناك، وتخوض الفتاة مغامرات كثيرة فى حشد من الشخصيات الإسلامية والمسيحية حتى ينتهى بها الأمر إلى النزول بحاضرة ملك فارس (٢) وهى فى حوزة ريان إغريقى، وتعرض على هذا الريان أن يبيعها لذلك الملك الذى عرف بحبه للعلماء وتقريبه لهم، وتوصيه بالأطلب فى ثمنها أقل من خمسين ألف دوقية. ومن هنا، تلتقى مسرحية لوى بالحكاية العربية وترجمتها الإسبانية فى خطوطها الأساسية.

والحقيقة أن المسرحية - بما حشد فيها لوى من الشخصيات وما عقده فيها من الأحداث التى تجرى على مساحة واسعة من إسبانيا إلى الجزائر، ثم إلى القسطنطينية وبلاط ملك فارس - تبدو عملاً مضطرب البناء شديد التفكك، وهى بغير شك من أعماله المتوسطة أو ذات المستوى دون المتوسط، وقد استغرقت الأحداث الممهدة للمناظرة الفصلين الأول والثانى ونحو نصف الفصل الثالث، ولا تحتل المناظرة نفسها إلا الشطر الأخير من هذا الفصل.

وتبدأ المناظرة بتقديم فيناردو Finardo، وهو الريان الإغريقى، الفتاة إلى سلطان فارس بعد أن يكون قد هيا لها من الزينة والملابس ما يجعلها جذيرة بالمثل فى بلاط الملك. وتجري المساومة بين السلطان والريان الإغريقى على نحو ما شهدناه فى بعض الروايات العربية والترجمات الإسبانية، ويعترف السلطان بجمال الفتاة ولكنه يعجب لادعائها إحاطتها بالعلوم ويقول إن هذا إهانة لمن يشتغل عليه بلاطه من العلماء وانتقاص من شأن الرجال. وتطلب تيودور الكلمة فتلقى خطاباً تدافع

المواشي :

- (١) ألف ليلة وليلة، طبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ٣/١.
- (٢) ألف ليلة، ٤/١.
- (٣) ألف ليلة، ١٣٨/٣ - ١٧٧.
- (٤) في حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكانة في ألف ليلة، ١٦٢/١ - ٣٢٠ - ١/٢ - ٢١.
- (٥) ألف ليلة، ٨٠/٤ - ١٢٩.
- (٦) في دراسة أصدرتها مؤخرًا الباحثة لوثي لويث بارالت الأستاذة في جامعة سان خوان دي بورتوريكو عرض مفصل لهذه الظاهرة ومقارنة بين نظريتي الإسلام والمسيحية للمرأة والزواج والعلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وفيها تبين إلى أي حد كانت هذه العلاقات حتى في إطار الزواج الشرعي تعد خطيئة وذنبا، وذلك بمناسبة نشرها نصا كتبه أحد المؤرخين المهاجرين إلى تونس حول تلك العلاقات. انظر:
Luce López-Baralt: Un Kama Sutra español, Ediciones Siruela, S. A., Madrid, 1992.
- وبصفة خاصة الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «المسيحية والجنس»، ص ١٠١ - ١٧٦.
- (٧) Feriat Ohazoul, «Poetic Logic in the Panchatantra and the Arabian Nights», Arab Studies Quarterly, 5, 1 (1983), p. 16
وانظر مقال سمر عطار وجيرارد فيشر: «فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، عملية التضحية وتأسيس نموذج للدين الأثني في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة»، مجلة فصول، الجزء الأول، المجلد ١٢، المدة الرابع، شتاء ١٩٩٤ (ص ١٣٠ - ١٤٤)، ص ١٣٩ حيث يتعرض الكاتبان على هذا المفهوم فيما يتعلق بالقصة الإطارية، على أننا نرى هذا الرأي صحيحاً بشكل عام إذا تأملنا قصص المجموعة في مجملها.
- (٨) ألف ليلة، ٢٦٦/٤.
- (٩) انظر تعليقه على مادة (ألف ليلة وليلة) في دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، طبعة دار الشعب ٢٢١/٤.
- (١٠) ألف ليلة، ٥/١.
- (١١) الألهاني، ٥٤/٢١.
- (١٢) المصدر نفسه، ٦٧/٢١.
- (١٣) عن النظام انظر الدراسة الجامعة القيمة التي أفرعها له محمد عبدالهادي أبو ردة بعنوان: إبراهيم بن سيار النظام وآراؤه الكلامية الفلسفية، القاهرة ١٩٤٠ وله ترجمة وإلمة في ضحي الإسلام لأحمد أمين، ١٩٦٣-١٢٦، وفي أدب المحرلة لمينالحكيم بنيع، ص ٢١٢ - ٢٢٠.
- (١٤) في المجلد الخامس من كتاب الجوهان للجاحظ عدد من هذه المناظرات (بتحقيق عبد السلام هارون)، وانظر، الغنية والأمل لأحمد بن يحيى المرتضى، طه، حيدر آباد، سنة ١٩٠٢، ص ٢١ وما بعدها.
- (١٥) تاج العروس، مادة ودد ٢٨٤/٩ - ٢٨٥، ط. الكويت ١٩٧١، تحقيق عبدالستار فراج.
- (١٦) انظر الفصل الخامس بالأدب الذي اشتركت في كتابته مع أساذني الجيلة سهير القلماري في كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، نشر الشبكة القومية للبرنسكو، القاهرة، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧، ص ٨٢.
- (١٧) انظر دائرة المعارف المصورة كوميدي تحت مادة «Teodora»، Enciclopedia ilustrada CUMBRE, México, 1959, XIII, p. 115.
- (١٨) ذكر الطبري في تاريخه أنه ولى في سنة ٢٠٩ (٨٢٥) خلفاً لأبيه ميخائيل بن جورجس. تاريخ الرسل والملوكة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٧ - ٦٠١/٨، خبر أنه ذكر وفاته في سنة ٢٢٧ (٨٤٢) بعد أن ملك اثني عشرة سنة (١٢٣/٩)، وهذا يدل على أن توليه الملك كان سنة ٢١٥ (٨٣٠) وهو التاريخ الصحيح. وانظر كذلك تاريخ ابن خلدون، طبعة دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٧ - ٥٤٣/٣.
- (١٩) تاريخ الطبري، ٦٢٥/٨.
- (٢٠) المصدر نفسه، ٦٢٨/٨ - ٦٣٠.
- (٢١) المصدر نفسه، ٥٥/٩ - ٥٦.
- (٢٢) المصدر نفسه، ٥٧/٩ - ٧١.
- (٢٣) ديوان أبي تمام، بشرح البرزوي، تحقيق محمد عبده عزام، طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨ - ٦٨/١.
- (٢٤) حول سفارة العزال إلى بلاط بيزنطة انظر ليفي برونسال: تاريخ إسبانيا الإسلامية، E. Lévi, Provençal: Histoire de l'Espagne Musulmane, Paris, 1950, I, p. 253
وانظر كذلك بحث المستشرق الفرنسي نفسه: «سفارات متبادلة بين قرطبة وبيزنطة في القرن التاسع الهلالي»، في مجلة بيزنطون.
Un échange d'ambassades entre Cordoue et Byzance au IXe siècle, dans Byzantion, XII, 1937, pp. 1-24.
Islam d'Occident, I, pp. 79-107.
- وأعاد ليفي برونسال نشر هذا المقال في كتابه الإسلام في الغرب:
- (٢٥) المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الإيباري وزملائه، القاهرة ١٩٥٤ - ١٤٤، ونفح الطيب من حصن الأندلس الرطب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٨ - ٢٥٧/٢ - ٢٥٨.
- (٢٦) تاريخ الطبري، ١٢٣/٩.
- (٢٧) المصدر نفسه، ١٦٣/٩.



- (٢٨) المصدر نفسه، ٢٠٢/٢-٢٠٣، وتاريخ ابن خلدون، ٥٨٧/٣-٥٨٨.
- (٢٩) حول هذا الموضوع انظر كوكبي، مسائل الفقه الإفرنجية إلى العرب، ترجمة تمام حسان ص ٢٤٩، وعبد الرحمن بدوي، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، وأحمد أسن، فجر الإسلام ص ١٢٥-١٣٩، وضحى الإسلام ٢٥٣/١-٢٨٨.
- (٣٠) حول ظاهرة الرواية الشعرية في حكايات ألف ليلة انظر بحث محسن مهدي، «مظاهر الرواية والمعالجة في أصول ألف ليلة وليلة»، في مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد العشرين، الجزء الأول مايو ١٩٧٤، ص ١٢٥-١٤٤.
- (٣١) حول التاريخ الذي استقر فيه تدوين نص ألف ليلة هناك خلاف بين الباحثين، فقد كان إدوارد لين Edward Lane يرى أنه منحصر بين سنتي ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد (٨٨٠ - ٩٣٢ هـ)، أما إنزو ليتمان Enno Littmann فقد رأى تأخير هذا التاريخ إلى العقد المنحصر بين ١٥١٧ و ١٥٢٦ (٩٢٣ - ٩٣٣ هـ). انظر، ص ١٤٤، وألف ليلة وليلة، في دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية، ط. دار الشعب (بقلم ليتمان) ٢١٦/٤. والذي أراد بشكل مبني أن هذا التاريخ أقدم من ذلك، وأرجح أنه خلال النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، وذلك لأنني لست أجد في هذه القصص إشارة إلى فتح المصنابين للمسيحية، وكان ذلك قد تم في سنة ٨٥٧ هـ (١٤٥٣ م) وما كان هذا الحدث الكبير ليفوت جامعي قصص ألف ليلة لو أن أصلهم كان ناليا لهذا التاريخ.
- (٣٢) ألف ليلة، ٣٠٢/٣.
- (٣٣) ألف ليلة في الحديث عن فروض الرضوخ وعن تركان الطهارة (٣٠٧/٢) وعن صلاة العيدين (٣٠٨/٢).
- (٣٤) تاج الدين عبد الوهاب بن علي السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، بتحقيق محمود محمد الطنحلي وعبد الفتاح الحلوي، الطبعة الثانية، دار حجر، القاهرة ١٩٩٢ - ٣٢٦/١.
- (٣٥) مقدمة كتاب التاريخ، المكتبة التجارية الكبرى، ص ٤٤٨.
- (٣٦) عن هذه السفارات انظر ليلي برونسال، تاريخ إسبانيا الإسلامية.
- E. Lavi-Provençal, *Histoire de l'Espagne Musulmane*, Paris, 1930, II, pp. 148-153.
- (٣٧) حول هذه الظاهرة انظر كتاب ليلي برونسال المشار إليه في الحاشية السابقة ٢٥٥/١ - ٢٦٢، وكذلك الماخخرة التي ألقاها بالعربية بعنوان الشرق الإسلامي والحضارة العربية الأندلسية، تطوان ١٩٥١ ص ١٧ - ٢٥، ودراسات (بالإسبانية) عن التيارات الفقهية المغربية وأقرأ في تكون ثقافة الأندلس، والمخاضرة العربية الأندلسية، تطوان ١٩٥١ ص ١٧ - ٢٥، ودراسات (بالإسبانية) عن التيارات الفقهية المغربية وأقرأ في تكون ثقافة الأندلس، Mahmud A. Makki: *Ensayo sobre las aportaciones orientales en la España Musulmana*, ed. Madrid, 1968, pp. 179-182.
- (٣٨) انظر الملاحظات القيمة حول هذا الموضوع في كتاب إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٥-٢٧.
- (٣٩) فتح الطيب، ٢٨٣/٤، والذليل والفكيلة لابن عبد الملك المراكشي، السفر الثامن، تحقيق محمد بن بركة، الرباط ١٩٨٤، القسم الثاني رقم ٢٨٧ ص ٤٩٤.
- (٤٠) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الثالث ١١٢/١.
- (٤١) الفيل والفكيلة لابن عبد الملك المراكشي، السفر الثامن ٤٨٨/٢-٤٨٩، رقم ٢٦٦، والفكيلة لكتاب الصلة لابن الأبار البلسي، القطعة التي نشرها ماكسيميليانو أركون Maximiliano Aleron وجوزيفات بالينا Gonzalez Polencia في مجموعة الدراسات والنصوص العربية، مدريد ١٩١٥، رقم ٢٨٧٢ ص ٤٠٦، وفتح الطيب، ٢٨٦/٤-٢٨٧.
- (٤٢) فتح الطيب، ٢٩٠/٢.
- Ticknor: *Historia de la literatura española*, trad. Pascual de Gayangos, ed. 1851, II, pp. 334-337.
- (٤٣) قام بمرض صاه هذه المخطوطة العالم الإسباني رامون مندث بيلايو في كتابه أصول الرواية.
- Ramón Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, 2ª edición, Madrid, 1961, I, pp. 9-96.
- وكان مندث بيلايو قد استعان في ترجمة هذا النص وتعرف معناه بالمستشرق المعروف بميجيل أسن بالاقوس Miguel Asín Palacios.
- José Vázquez Ruiz: *Una nueva versión de la doncella Teodor*.
- (٤٤) والمقال منشور في مجموعة من الدراسات العربية والعربية أصدرتها جامعة خريطة في سنة ١٩٥٢، المجلد الأول.
- Miscelánea de estudios árabes y hebraicos, vol. I, 1952, Universidad de Granada, pp. 149-153.
- Una versión en arabe granadino del 'Cuento de la Doncella Teodor'.
- Prohemio, vol. II, 2, septiembre 1971, pp. 331-363.
- (٤٥) مجلة بروميون، المجلد الثاني، القسم الثاني، سبتمبر ١٩٧١.
- (٤٦) الدراهم (المرايطبة) (maravedis) عملة يرجع أصلها إلى النظام النقدي الذي أدخله المرابطون إلى الأندلس بعد استيلائهم على هذه البلاد في أواخر القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) وكانت عملة مشهورة بالجودة وصحة العيار، ما جعل هذا المصطلح النقدي يفتح استعماله في الممالك المسيحية حتى القرن السابع عشر الميلادي.
- Mitteilungen aus dem Sakurai von Hermann Knut, Tübingen, 1879, pp. 307-317.
- (٤٨)
- (٤٩) انظر مندث بيلايو، أصول الرواية، ٩٥/١-٩٦.
- (٥٠) عن بدوي ألفونسو المذكور ومجموعته القصصية محاضرات الفقهاء Discipline Clericalis انظر دراستنا بالاشتراك مع سهر القلماوي، أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، ص ٤٧-٥٠.
- (٥١) كان هذا المصدر ..
- (٥٢) حول لوي دي ليجا ومسرحة انظر دراستنا لوي دي ليجا ومسرحاته، لوني أويخولا وفلاد أوكايا وكلب البستاني، في مجلة تراث الإنسانية، القاهرة ١٩٦٦.
- (٥٣) المسرحية منشورة في المجلد الثلاثين من مجموعة أعمال لوي دي ليجا المسرحية الكاملة، وهي المسرحية الثامنة عشرة من هذا المجلد ص ٢٠٥-٢٧٣.

شهرزاد

وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

كان من الطبيعي، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والمقارنون بالذات عن أسباب هذه الظاهرة، وأن يعودوا إلى عصر النهضة، ومقومات حركة «الهيومانيزم»؛ تلك الطفرة في العلوم الإنسانية، بل المعرفة بشكل عام، التي «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقي والإسلامي، مما حدا بعالم مثل جارودي إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التي لم تبدأ - في رأيه - بإيطاليا في القرن السادس عشر، بل في الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام في الغرب - المقدمة).

ونحن، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ما قبل عن الفن الروائي ومصادره، نجد أستاذنا رينيه إيتيمبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» في مجال «الحكى»، ويستند - ضمن مراجع أخرى - إلى رأى العالم الموسوعي كمود سومير Saumaise (١٥٨٨ - ١٦٥٣)، المتخصص في فقه اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) والعربية والعبرية والفارسية، القائل بأن فنَّ

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسي على أن العصر الذهبي للمسرح هو القرن السابع عشر؛ فيه ظهر العمالقة من منظرين ومؤلفين، بنوا صرحاً شامخاً لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها نقلاً عن الكلاسيكيين القدماء أمثال سوفوكليس ووريبيدوس وأرسطاطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائي، فالأمر جدد مختلف. فهذا النوع الأدبي لم يبلغ أوج عظيمته إلا في القرن التاسع عشر. وحتى القرن السابع عشر - بل إلى ما بعده - ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سرديّة متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحى بأصل مجهول، يختلف عن المؤلف في التراث الكلاسيكي المنقول الذي تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذي لم يخلف لنا في هذا المجال «نماذج» يشار إليها بالبنان أو قواعد ومعايير «تتحكم» الكتاب مثل تلك التي وضعها في مجال المسرح أرسطو وهوراس.

* أستاذ الأدب الفرنسي الحديث والمقارن، كلية الآداب بجامعة عين شمس.

اكتظت الطرق بالنازحين والمشردين من أمثال أهالى حى «الباسين» فى غرناطة ممن حملوا فى ذاكرتهم حكاياتهم «المولدة» : تتضمن أساهم وسخطهم أو رغباتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهمشين» (إن صح لى أن أستخدم هذا التعبير)، سلالة الشطار العرب والطفيليين، الذين تحوّلوا مع الزمن الردى إلى متسولين وقطاع طريق، تستضيفهم الأديرة وتلقفهم السجون. لكن ما إن يعودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروى» تجاربهم المريرة، وفى الحكى والوصف تنديد بالخداع والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البكارو» الذين يرجعهم شارل بلا إلى أصل عربى أيضا، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال (ألف ليلة وليلة)، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelor فى تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحى، وصاحب أول ترجمة فرنسية لليالى شهرزاد (١٧٠٤ - ١٧١٣)

ظهرت حكايات الملكة شهرزاد فى وقت كانت تحتل فيه المرأة مكانة عالية فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركيزة «أوه» إحدى رفيقات دوق بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير الذوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المتردين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل مدام داسيه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دولنوا d'aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن فيما بعد، هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصدرت مادلين دو لافيت La Fayette

السرد ولد فى الشرق أو على الشاطئ «الآخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا. ويضيف دانيال هوييه Huet (١٦٣٠ - ١٧٢١) الذى كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحاة أن الفرجة تعلموا من العرب فن «القصر» القائم على السجع والنظم والإنشاد، فقلده بلاد الغال بوضع القوافى والبحور والأوزان، وكتبت «نظما» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائدة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى (ألف ليلة وليلة) على وجه التحديد، يرجع المستشرق المعاصر شارل بلا Pellat فن السرد إلى أصل عربى، قائلا إن العرب فى الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسلت إلى (اليالى) فى صور مغارة، وتسربت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل بلا إلى كتاب خلفه «مقارنى» (١٥٩٢ - ١٦٣٢) يفيد أن (اليالى) كانت معروفة فى أيبيريا وإيطاليا، ترى أثرها فى «كتاب الدواب» (Le livre des Bêtes) للأندلسى رامون لول R. lulle (١٢٣٥ - ١٣١٥) وفى كتاب (الديكاميرون - Le Decameron) للأديب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٥ - ١٣٧٥). ويدعونا بلا للبحث عن أثر القصة - الإطار - (ألف ليلة وليلة) فى حكاية «Le Novella d'Astolfo» للأديب جيوفانى سيركامبى Sercambi (١٣٤٧ - ١٤٢٤). وفى «أورلندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لاريوست L'Ar-ioste، كما يشير إلى أن هذا التأثير العربى لم يقتصر على جنوب أوروبا بل تجده أيضا فى إنجلترا لدى جيفرى شوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقى والعربى وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التى بليت بها أوروبا فى القرن السادس عشر.

(١٦٣٤ - ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de clèves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التي تعتمد على النفس وتصوير الحياة في البلاط وقصور النبلاء باكورة الرواية في مفهومها الحديث ومثالا حاولت أن تحتلها أعربات، لكن كتاباتهن ظلت حبيسة الأدراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقر المؤرخون بدور المرأة في الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة في نظرهم أشد اهتماما بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقا لشطحات الخيال... وأيا كان الأمر، فقد كان شغل المرأة بهذا الفن من الأسباب التي ساهمت في ذبوع وانتشار حكايات شهرزاد.

صدرت ترجمة جالان أيضا في أعقاب معركة «القديم والجديد» التي قادها الرافضون لهيمنة تراث ما قبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بنماذج أكثر عصية من الكتابات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسهل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد» خاصة أن جالان لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التي جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرنسه» ليضمن نشره؛ طهره عما يחדش الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللياقة ليتماشى مع مقتضى الحال، وحرص على الجمع بين «التقشف والترفيه» تلك القاعدة الأساسية التي تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة - بل التجديد بشكل عام - تقتضي وجود تربة مهيبة لاستقبال هذا النجاج «الغريب». وانطلاقا من هذا المفهوم نجد جالان يستبعد الشعر تماما من ترجمته لصعوبة صياغته طبقا للأوزان والبحور، كما يحرص في اختياره للحكايات التي ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التي يعلم سلفا أنها ستلقى هوى في النفوس؛ وهى حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر بما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرنو إلى تلك البلاد النائية الفنية بثرواتها الطبيعية. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن ثروات

آسيا التي تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التي تحولت إلى مصدر للعبيد يثرى من ورائه تجار الرقيق من «النبلاء» الفرنسيين المفلسين. ولكن أئى لهذه الحكايات أن تضارع مغامرات السندباد! أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور غفير رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جالان يخصص ثلثي ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات - طبقا لإحصائية قامت بها ماري لويز ديفرينوا Du-frenoy - يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالي صفحات الطبعة الأولى التي بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحوى الكثير من الجديد بالمقارنة بحثيلاتها سليمة التراث الأوروبي القديم. «الجن» فى القصص الأوروبية أكثر تعقلا وأقل تحركا من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلادا غير بلادهم، وعندما يتدخلون فى حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضح منها، خاصة بعد جوّ الفزمت المطبق المقيض الذى ساد فى أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ - ١٧١٥). قصص السحرة والجان التي نشرها جالان ينصت أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنس والجان على سجيبتها وترفض اعتبار الحياة وادياً للتكفير والألام - وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابد أن تلقى هوى فى نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة فى القصص العربية المحافلة بالطلاسم والتعويذات و«التمزيقات» تسخر من قواعد الوضوح والشفافية التي كان قد ضاى بها الإبداع، وأخيرا، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك فى عنصر مهم هو خاصية «التغريب» سواء فى الزمان أو المكان؛ فهي تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه التعطش لمعرفة المجهول، ولكنها - على المستوى الأدبي - فتحت المجال للخيال و«المزادات» التي عرف كيف يوظفها أمثال

(محمد) ١٧٤٢، التي نثت فيها فولتير سموه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذي تلقى به المقادير في بلاد المعجائب فيندش ويراقب، تنير «سلاجته» ضحك السذج وترضى غرور المتعالمين، ولكنها في الواقع تنبه الواعين إلى قضايا جوهرية تجدها في الكثير من الرحلات الخيالية التي تفتق عنها ذهن فولتير وفي حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية.

كان فولتير من أكثر الفلاسفة الأدياء الذين استفلوا ولع القراء به (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق) - Zedig - ١٧٤٧، المهداة إلى الأميرة «شيرا» التي يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (سميراميس - ١٧٤٨)، و (مجنون - ١٨٤٩)، و (أميرة بابل - ١٧٦٨) التي يقوم فيها فولتير بتصفية حساباته مع منافسيه... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المجال، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مرگزة» ذات مذاق خاص هي «العالم كفيما يسير» (١٧٤٧).

تدور أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه المنوط بمراقبة سير الأمور في «آسيا العليا». وقد بلغته عن أهالي برسيبوليس أخبار يندى لها الجبين. والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور، ورفع تقرير إلى المسؤول، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة؛ فإما الاكتفاء بعقاب المذنبين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بابوك»، وادى «سنار»، محتلبا «جملة»، يحيط به خدمه، فكان أول مآثره حينه جيش الفرس على أتم استعداد لملاقاة جيش الهند، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستغراب «وفيم» يعنئى سبب القتال؛ مهتئى أن أقتل وأقتل لأعيش، ثم ينصح به أن يستفسر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

مونتسكيو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) - ١٧٢١ - للأديب الفيلسوف مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن مونتسكيو أول من أفاد من انتعاش فن المراسلات في العصر الكلاسيكي ليقوم بتوظيفه في «تبليغ» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك ليطالي من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجاسوس التركي) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التي كان يرسلها من باريس إلى الباب العالي هذا الجاسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهرة» من بعض عادات تركية كانت شائعة في ذلك الوقت. أما كتاب مونتسكيو الذي ظهر بعد ترجمة جالان، فقد جاء أكثر جرأة وثراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصح رائدا في فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية المعاصرة مادة للشأمل والمقارنة بين الحضارات. فإلى جانب تصوير الولائم والمعادات والبذخ الشرقي والحريم - وهي «تابلوهات» أمذته بها (ألف ليلة) - تجده يعتمد على «المقارنة» في إثارة موضوعات حساسة ترتبط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم الأساسية. وهو، في مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحي الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة، وهو الأمر الذي تنبه إليه بول فرنييه Vernière في دراسته عن (مونتسكيو والعالم الإسلامي) بورده ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التي ناقشها مونتسكيو في كتابه المرجعي (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل في (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتهريج. ونضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قدمت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مثلما حدث في مسرحية

المساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذى يخبره أن المعركة شجار وقع بين «خصى» ملكة الفرس ووكيل تاجر هندي .. تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» واحتشدت القوات ، واحتدم قتال يدور منذ عشرين عاماً يحصد الأرواح بالمئات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا المذبحة المريعة يجهز عليهم رفاق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقى بهم فى مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدعون أن «الحرب من أجل سعادة بنى الإنسان» ، ولكن كيف يتأتى ذلك إذا كانت الحرب فى نظر المقاتلين هى إما «الشراء» أو «الموت الزوام» ؟ ما أكثر التناقضات ! يقول فولتير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة «فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم» ؟.

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعلنت حالة السلام، «وحمّد بابوك ربّه» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها لئلا يفقد أحوالها. يذلف «بابوك» من باب المدينة القديم الذى يقضى إلى «حى» الفقراء والمساكين: المعبّد — المدفن يضم رفات الموتى وأحياء ممزقين بين الرغبة فى المشمة والرهبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبعدا عن ذاك الحى الآخر: حى الأثرياء، حيث دعى لتناول العشاء ، هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والحدائق الغناء، والنساء الخليعات. ويسرّ بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لا بد أن تحلّ عليها اللعنات ! لكن جولة بابوك فى أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقى بأحد القضاة: شاب فى الخامسة والعشرين بجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الشرى هذا المنصب الرفيع وارتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذى بلغ مداه، فمن «يشترى» القضاء «يبيع» الأحكام !

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولا بد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تنفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

ويقرر الجنى أن يذهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، المسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين فى متاع الحياة، فإذا به يجدهم فى البذخ يرفلون، ويكيدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتأملون. ويرتعد بابوك من هول الصدمة، لقد أصاب الجنون دعاء الزهد والحكمة، ولا شك أن الرئيس المسؤول عن شؤون آسيا العليا لديه ما يكفى من المبررات للقضاء على أمثال هؤلاء .. !

يعود بابوك أفراجه ويحاول الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات ، كما يدهو للعشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأقلام والأدباء لكنه سرعان ما يضيّق بهم : كل يسعى للوقعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذلك يطالب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التى تصرّ على رفضها العام تلو العام !

وما كان لفولتير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتعرض للوزراء . جلس بابوك عمدا مدة ساعتين فى قاعة الانتظار لسمع ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» التعمس فرلى لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعى للإعدام ويكفى لعقابه أن يظل فى مكانه !

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» فى عاصمة بلاد الفرس ، ولا يمكن للعين الواعية أن تخطئ مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس» ، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، يشفع لها من يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة» ، ورجال مال يضمون ثرواتهم فى خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن الفوغاء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «فى كل زمان ومكان ، وفى كل الأنواع ، الفسّ كثير ، والجيد نادر» .

تلك القصة من بين الحكايات التى كان «يقروها» فولتير على دوقة دو مان وحاشيتها فذاع صيتها، وأضافوا

تشاركه في هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات . وإذا كانت قراءة القصة تهرن بلاشك على تأثير (الليالي) العربية في تكوين اللورد بيكفورد الذي درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يضيف في تصريحاته «مصدرا» آخر لكتابه، أعطه من الواقع المعيش . فالقصة حسبما يقول هو قصر «فونتيل» الذي كان يسكنه مع أسرته في سان جرمان، وجميع النساء «بورتيهات» لسيدات القصر وصفاتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و«أضفى الطابع الشرقي على كل شيء» . ثم يضيف «كنت أخلق في الخيال على جناح طائر «الرخ» العربي القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلتى تماما بعالم الإنس» .

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تاملوهات فنية، وتلاعب بالمشاعر، اللهو والمبت في ردهات القصر، والرهب يسود في حضرة «إيليس» حين يطلق البخور والمطور وتتلّى التعاويذ، وتتراقص ألسنة النار «المقدسة» ، وتختبئ الأنفاس في انتظار وصول «الأرواح» لتحرر «العالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب في باريس ولوزان عام ١٧٨٧ ، أي حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة! فكان لياي «الوائق» الخائفة المرعبة تصوير للفيلان الذي يحسه قبل غيره الفنان!

لاحظنا في الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص في بلاد الهند والهند والفرس وأحيانا تركيا : فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن احتلت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان والبنغال، وبقية إمبراطورية المغول التي وحدها الملك أكبر حفيد تيمورلنك. ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية في الشرق فقد حدثت

إليها «مشاهده» أخرى نُسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأقلام الهجائية التي كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩ ، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس) ، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية خبرا روائيا مفتوحا مرناً يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب في حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفينيين، حتى إننا نرى أحيانا انقساماً في الأسرة الواحدة بين المصجحين والمساخطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطوني هاملتون (١٦٤٦ - ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان ، وهو من القصور التي غُصمت لقراءة (ألف ليلة) ، وكان يسخر من هذه الحكايات التي يجد أنها تفسد الذوق وتستخف بالعقل، فتحلته «الدوقة» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندي هذا التحدي وصاغ في فرنسية أنيقة «حكاية الحمل» و«قصة زهرة الشوك» ، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهریار، وهو في الوقت نفسه «يقلده» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إنس إلى حيوانات وبالعكس ، وبعض الشخصيات النسائية الفريدة مثل «الست بدور» التي ألهمت عيال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلده» (ألف ليلة) من قبيل «التحدي» ، فإن شاباً من الجيل الثاني في أسرته هو وليم بيكفورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الخليفة الوائق بالله تحت عنوان (Vathek - ١٧٨٢) التي تنازعها الأدباء الفرنسي والإنجليزي.

تقع حوادث القصة في بغداد في قصر الخلافة الذي كثيراً ما حدثتنا شهرزاد عن بلذعه وليلاليه الحافلة بالسمر والطرب . لكن «الوائق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشعوذة والسحر وتحضير الجان،

متابعة عن كُتب لما يدور في إنجلترا بشأن الهند؛ حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادي . وحدث تنافس وتكامل غير لاديين بين البلدين في دراسة التراث الإسلامي، خاصة التراث الشفهي المنقول الذي يعبر بشكل تلقائي عن عقلية الشعوب التي يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسابق الرحالة في شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية خفية لم تكن تخطر لأحد على بال . وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ «جمعية كلكتا» وأعلنت على عاتقها إجراء أبحاث عن كل ما تجده في الهند في مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات . وسمعا الشاعر الأديب ولهم جونس (١٧٤٦ - ١٧٩٤) - وهو أيضا من رجال القانون البارزين - يشهد بالفائدة الأكيدة التي يحققها الغرب بمعرفة الفقه والتشريع الهندوكي والإسلامي . جاء ذلك في خطاب ألقاه جونس في «الجمعية الآسيوية للبنغال» عام ١٧٨٥ ، ولاقى صدها لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكثرون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقابة على المطبوعات ! ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) يضم نصوصا كان قد قيل إن جالان ترجمها «من الذاكرة» نظرا لعدم العثور على أصلها العربي في مخطوطه .

انتهى القرن الثامن عشر - كما نعرف - بسقوط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفسح المجال للحب والخيال - وما أكثرهما في ليالي شهرزاد !.. ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومعه حلمه الكبير : اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر وبوليوس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط !.. ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين . بدأ الاستعداد حربيًا وعلميًا لغزو

البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» في باريس عام ١٧٩٥ التي أدخلت في برامجها نصوصا من (ألف ليلة وليلة) ، وساهم أساتذتها وخرجهوها في حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى . وظهرت ترجمات مشفرة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أو تهذيب، هكذا يريد المصري، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص . دخلت (ألف ليلة) في نسج الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس ، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار . وترجم عشاق الشرق - ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) - بالقاهرة «ذات الألف مقعدة» التي عشقها قبل أن يراها ، فالأذن تمسك قبل العين أحيانا، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقعوا في هواها قبل أن يأتوها متهمين .

كان تيوفيل جوتييه أول من فكر في مصير شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة) ، كما لو كانت الخاتمة التي اختارها «الشاعر» العربي غير مقنعة؛ وهل يستطيع شهرزاد أن يسلو الحديث المباح الذي اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ في «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيا زاد وانجذبت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستجدة؛ لضرب معين قصصها ومازال سيف الجلاء يتهدد رأسها . وهب جوتييه لنجدتها ويحكي لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية» . وهي قصة داخل قصة، تخاكي حديث شهرزاد شكلا ومضمونا أيضا. تدور القصة في القاهرة، وتتلخص في أن إحدى بنات الجان عشقت الشاعر المصري فقررت أن تهبط من عالمها العلوي إلى عالمه الأرضي، أدخلت تنتقل من مكان إلى مكان، تبدى له في صور مختلفة ومناسبات شتى. في أول مرة كان

كى تجمع فى شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية
الشمانية المترامية على اختلاف أجناسهن : فهى شهرزاد
(ألف ليلة) ، وهى الأميرة المصرية « بنت السلطان » ،
وهى الجنية ذات المواهب الخارقة ، لمساتها شفاء ،
وحديثها ترواق ، وصوتها نغمات ، وأنفاسها عبير الورد
والريحان . والقصة « لوحات قلمية » ، حسب تعبير ذلك
الأديب الرسام : صور شرقية استمدتها من قراءاته وخطابه ،
وروايات أصدقائه ، والمعارض التى كان يقمها حينئذ فى
باريس « الرسامون المستشرقون » أمثال دولاكروا
وماريليهات . وقد طبق جوتيه هذا الأسلوب فى
« البورتريهات » ، وتصور الدار الشرقية ، بما فيها من
نقائس وطاقف جلبت من السند والهند أو الصين
واليابان . وفى وصفه الشوارع والأسواق الأهلة بجمهور
متعدد الملل والنحل والطبقات ، وحوادث عامرة بما
تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ، مصر التى عشقها
شاعر « البرناس » ، هى تلك الحصيللة الرائعة لحضارات
تتابعت وتضافرت ، صورها فى روايات كتبها قبل أن
يزورها مثل : (وجبة فى صحراء مصر - Un Repas Au
Desert d' Egypte) عام ١٨٣١ - و (ليلة من ليلالى
كليوباترة Une Nuit De Cleopatre ١٨٣٨ - و (قدم
المومياء - Le Pied De Lamomie) عام ١٨٤٠ ، وأخيرا
(رواية المومياء Le Roan De Lamomie) عام ١٨٥٨ ، التى
تندد من طرف خفى بنهب الأجانب لأثار مصر !
ولكن مصر ظلت دائما فى وجدانه مصر (ألف ليلة
وليلة) . وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل
لأول وآخر مرة فى حياته ، وبعد طول اشتياق ، غام
١٨٦٩ . يقول جوتيه وهو على مشارف العاصمة :

« كنا نقترب من القاهرة بسرعة ، تلك
القاهرة التى طالما تحدثنا عنها مع جبرار دو
نرفال ، وجوستاف فلوهر ، وماكسيم دو
كامب ، وكانت أحاديثهم تهبث فىنا شوقا
عارما لمعرفتها . كم من مدينة نتوق لرؤيتها

سائرا بأحد الشوارع ، وإذا بموكب مهيب يعترض الطريق
فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهاذى فوقه
هودج مسدل الستائر . كان الحر شديدا ، وستائر الهودج
منفرجة قليلا ، فوقعت عينا الشاعر على وجهها الوضاء ،
وحين استعلم من ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة
عائشة « بنت السلطان » . احتكف محمود فى داره
واستسلم لقدره ، فاهبوبة رفعة المكانة صعبة المثال . بث
شكواه لشعره ، أياها رومانتيكية حزينة ، وأنان وحسرات .
وفى إحدى الليالى الصافية كان مسهدا كعادته ، يرقب
النجوم الساطعة ، ويحكى للقمر عن همه وغمه ، وإذا
بصباح يصم الأذان ، وضربات مطرقة ترج الباب ..
وصوت لحبيب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر
اللاهث فإذا به أمام صبية « وردية » تتوسل إليه بصوت
رغميم ودمع غزير أن ينقلها من جيش عبيد يطاردها
ليعيدها قسرا إلى سيدها ! يرى لها قلب محمود فىأربها
فى داره ، وتتفانى الجارية فى لإرضائه : تطربه بعزفها
وغنائها ، وتهدهده بقصصها وأشعارها وتثير الدار ببهاثها .
وعندما تتأكد من مشاعره تبوح له بالسرى : فما هى إلا
أميرة من بنات الجن ، سميت للقباء ، وأخذت صورة
عائشة بنت السلطان التى غمها الهودج ، ثم صورة الجارية
الهاربة التى فتح لها بيته لم قلبه .

هذه القصة اختترناها عمدا لأن صاحبها يمثل
مدرستين : المدرسة الرومانتيكية التى تبنى فيها برفقة
جبرار دو نرفال وفى محيط فيكتور هوجو ، ومدرسة الفن
للفن وهو يعتبر من أوائل المبشرين بها قبل أن يصبح من
أعلامها . كما أنها « ثمرة » تطعيم الثقافة الفرنسية
بليالينا العربية ، تشهد بذلك عناصر القصة المزدوجة أو
المركبة ، ونسيجها الفلسفى سائى . البطل « مزدوج » فهو
جوتيه عاشق الشرق ، وقرينه « الشاعر » محمود ابن هذا
الشرق المعشوق ، وشهرزاد رمز مركب : هى ملكة الإنس
والجان ، وربة الشعر ، جاءت تاجيه فى وحدته ، ليس
من الأولمب ، بل من « تركيا » ، فهكذا أرادها جوتيه

على «تمثل» العمل الأصلي - ونقله نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها - إنما هو أديب من الدرجة الأولى.

كان مالارمي يستقبل أصدقائه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع: يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد بنى الحضور لينطلق في «منولوج شعري»، والكل صامت ينصت في خشوع. بث حب الشرق وراثته العربي البكر في كثير من أصفيائه، نذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب «تاييس» - ١٨٩٠ ، التي تصور بداية المسيحية في مصر؛ وبير لويس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) الذي صور في روايته «أفروديت» - ١٨٩٦ المجتمع السكندري الهلنستي، وهنري دورينييه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذي تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف ، فانتهت بقتل شهرهار وترمل شهرزاد (١٩٣٠)، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ - ١٩٤٩) الذي «ترجم» (ألف ليلة) بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان ماردروس المصري المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقازية، يمتاز بمصريته وبكلم العربية، ولم تنقطع صلته بالشرق إلا في أواخر أيامه. عمل في مستهل حياته طبيباً على ظهر السفن التجارية الفرنسية ، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. في مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع للراوي و«الحكايات» ونصّب نفسه «راوياً» بالفرنسية ، (ألف ليلة وليلة) من منظوره حصيلة التراث الشفهي المنقول لهذا الامتداد الحضاري الذي يسمى «الشرق الإسلامي» الذي ذابت فيه الحضارات القديمة فامتزجها دون أن يطمسها . وهذا التراث أثروه أقلام النساخ وألسنة الرواة على مدى العصور - أو انتقصت منه - حسب الجمهور . وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة) . اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجده من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية .. إلخ، بل إنه «طعم»

منذ الطفولة، نحلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتنا صورة ساحرة لا تمحي .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا.. و«قاهرته» هي تلك التي بأنفسنا بنيناها .. بمواد من ألف ليلة وليلة أعادناها.. (انظر «الشرق، الجزء الخاص بمصر» .

في العام نفسه الذي ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف» ، ولد في باريس ستييفان مالارمي Mallarme (١٨٤٢ - ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت (ألف ليلة وليلة) مرحلة جديدة من حياتها في الغرب. كان مالارمي من ثاروا على التيار الواقعي المتطرف الذي قاد إلى ظهور المذهب الطبيعي والإغراق في تصوير الوجه الدميم من الواقع ، ويرى أن الأدب الفرنسي في حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيه من الآداب الأجنبية، خاصة الشرقية . وقد ضرب مالارمي المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو» ، وإعادة نشر (الوائق) في طبعة فاخرة (١٨٧٦) ، وكتب لها «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر القصة الشرقية» كما يسميه مالارمي، فقد تحولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعراً أم نثراً بدءاً بحفلة لورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤) وأسفار تشايلد هارولد: (١٨١٦ - ١٨١٨) ، وأشعار فيكتور هوغو، بل والروايات التاريخية مثل (رواية الموسياء) التي أشرنا إليها من قبل ، وروايات فلوبيير (١٨٢١ - ١٨٨٠) خاصة (سالمبو) عام ١٨٦٢ ، التي تصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان مالارمي، من حيث هو أديب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهي نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذي يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً» من الدرجة الثانية؛ فإن مالارمي يرى أن المترجم القادر

العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العقدة، وحماس الداعين للعودة إلى الفطرة.

الوجهة الأخرى التي أبرزها ماردروس هي الحب الصوفي : رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «ملكة الطيور التي يتربع على عرشها الشيخ نصر»، حسن البصري.. إلخ ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندي والبنغالي، وأشعار جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار التي عشقها الرمزيون، والتي طمّح بها ماردروس «حكاياته» خاصة تلك التي نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها : ملكة سبأ - ١٩١٨ ، (جنة الإسلام) - ١٩٢٥ ، و (طائر العلياء) - ١٩٣٣ . بلقيس وسليمان والهدد والجنان يأخذون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والقدرات الخارقة، و«الجنة» تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التي تصورها الخيال الشعبي وحاك عيوبها حول الإسراء والمعراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى ، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل في (طائر العلياء) الذي بهجر عرشه وبلده بحثا عن «السيمورج» ، ذلك الطائر الأسطوري الشهير في الأدب الصوفي الفارسي والهندي منه بشكل خاص.

إن النجاح «الأدبي» و «الفني» الذي حظيت به كتابات ماردروس حولته (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدر» من المصادر الإنسانية العالمية. ويكفي الرجوع إلى الطبقات العديدة التي ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة) ، والطبقات «المصورة» بالذات، لنرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشئ نفسه ينطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها، أمثال كوكتو، وبروست الباحث عن «الزمن الضائع» في أعماق الذاكرة، الذي كان -

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التي «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيرودوليفية، وأدمج في النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار الممجوج ويهتم كل منها بوحدة فنية وتجانس واتساق كثيرا ما نفتقدتها في النص العربي «التلقائي» . لقد كان ماردروس يسترشد برأى «مالارميه» الذي شجعه على المضي في عمله الأول هذا، وقدمه للناس. واعتزافا بنفسه، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره في ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ - ١٩٠٤). إن مالارميه عاشق الحكايات الشرقية «أعاد كتابة» أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية في «ترجمات عادية»، فاستحالت بفضلها إلى روائع أدبية! وأهلب الظن أن ماردروس اختار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التي تشمل توقيع ماردروس هي تأليف وإعادة كتابة تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية ، اللفظ الثرى بالمعاني المجازية والإيهامات ، الألوان والظلال المعبرة ، موسيقى المقاطع بل والحروف التي استخدمها في الشعر والنثر لإيجاد «قوافي» داخلية تمشي مع السجع العربي ومع ما يسمى في الفرنسية : «النثر المقفى» ، كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبقية الحواس ؛ إبداع «فرنسي» من وحي شهرزاد يضم إنجازات العصر وتطلعات القراء ، شهرزاد «تبدو» كأنها قرأت فرويد وكلود برنارد. الرحلات في بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات» أنثروبولوجية ، دفء الشرق وتناقضاته ؛ حب المغامرة والتواكل ، البذخ المفرط والفقر المدقع ، نبضة الحياة التلقائية التي نفتقدتها الحضارة الأوروبية ، النهضة المتجددة التي تروى حنين القارئ للزمن الأسطوري ، ثم - وهذه كانت من النقاط الخلافية الجوهرية - تضخيم الجانب الإباحي في الليالي

باعترافه - يحتفظ بـ (ألف ليلة وليلة) ضمن الكتب
الأثيرة المجاورة لفراشه. وأعتقد أن أندره جيد لخص
الموقف حين قال إن:

«أسهمت الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب
المقدس [يقصد العهد القديم والعهد
الجديد]، وأشعار هوميروس [الإلياذة
والأوديسة]، وكتاب ألف ليلة وليلة،

لقد تحولت (ألف ليلة وليلة) بعد ماردروس إلى
جزء من «الثراث» تتناوله الأقلام بالترجمة والنقد
والدراسة والاقتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع
إليه والاستشهاد به في الكتابات النقدية التي تدور حول

فن القص وتطوره . وفي العشرين عاما الأخيرة تشكلت
في باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار
والجنسيات والتخصصات، يعملون معا في هذا المجال،
وعلى رأسهم كلود بريمون وجمال الدين بن شيخ
وأندره ميكيل الذين أثروا المكتبة الفرنسية بترجمات
ودراسات جديدة سبق أن قدمنا بعضها على صفحات
مجلة «فصول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجوب العالم
سافرة أو متخفية، تلهب خيال الفنانين والأدباء، بل
النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذي يستغلق فهمه
على القراء، بل النقد الذي «يشري» النص ويفتح أمامه
آفاقا جديدة تجذب إليه المزيد من المهتمين!



ألف ليلة وليلة والحدائيون الروس أعمال ن. جومليوف نموذجاً

مكارم الفهرى

«محت ألف ليلة وليلة، التي تسمى، حالياً، بـ «الأساطير
الفهرية» سجناً عالمياً للأدب العربى كله، أكثر من أى مؤلف عربى
أبى كلاسيكى، أو علمى رفيع»
أ. كرهيسكى

(ألف ليلة وليلة) واحدة من العناصر المهمة فى هذا
«الموضوع الشرقى».

وتستهدف هذه الدراسة بحث علاقة (ألف ليلة
وليلة) بالأسس الجمالية للحدائيين الروس، من خلال
التوقف عند أعمال الشاعر والكاتب والناقد نيكولاى
جومليوف (١٨٨٦ - ١٩٢١) رائد تيار «الأكميزم»^(٢)
أحد أهم تيارات الحدائة فى الأدب الروسى فى القرن
الحالى، وبمكس نساچه تأثراً بـ «ألف ليلة وليلة»
وبالموضوع الشرقى بعامة.

مدخل

بدأت رحلة (ألف ليلة وليلة) إلى الأدب الروسى
فى نهاية القرن الثامن عشر، وذلك حين ترجمها عن

تعد تيارات الحدائة من أهم ظواهر تطور الأدب
الروسى فى القرن العشرين. وقد بدأ ظهور هذه التيارات
فى نهاية القرن التاسع عشر، وازدهرت - على نحو
خاص - فى مطلع القرن الحالى، فى تلك الفترة التى
اصطلح على تسميتها «بالمصر الفضى» للأدب الروسى،
وهى الفترة التى شهدت انعطافاً صوب المذهب
الرومانتيكى، على نحو مواز للفترة الديسمبرية^(١) فى
مطلع القرن الماضى، التى ارتبطت بظهور الحركة
الرومانتيكية فى الأدب الروسى الكلاسيكى.

وبمكس نساچ الحدائيين الروس ازدهار الموضوع
الشرقى فى الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين، وتعد

• أستاذ الأدب الروسى ورئيس قسم اللغات السلافية، كلية
الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

بل امتد هذا التأثير إلى الأدباء الواقعيين الكبار من أمثال ل. تولستوى، م. جوركى، ن. تشرنفسكى، الذين تعرفوا في سن مبكرة (ألف ليلة وليلة) وتأثروا بها في أعمالهم.

ويرى لنا كاتب روسيا الكبير ل. تولستوى عن قصة تعرفه على حكايات (الليالى) حين كان يستمع إليها مع جدته، وهو في سن الرابعة عشرة، من راو أهمى كان يعيش معهما، وكان يقص عليهما كل ليلة حكاية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وقد كانت جدته تفضل النوم وهي تسمع حكايات (الليالى)، وكان الراوى يكمل الحكاية في اليوم التالى من النقطة التى نامت عندها الجدة^(٦).

وقد تأثر ل. تولستوى في بعض قصصه بحكايات (الليالى)^(٧).

أما الكاتب والناقد الكبير ن. تشرنفسكى، فقد أشار في مقدمته لروايته (قصص فى قصة) إلى تأثره بـ (ألف ليلة وليلة) :

«ليست كل أساطير «ألف ليلة وليلة». بالأساطير السحرية. لقد محررت روايتى «قصص فى قصة» مباشرة من حوى لـ «ألف ليلة وليلة». إن تأثير أساطير «ألف ليلة وليلة» يتغلّب فى محالجتى لمادة الرواية، وقد انتقل الشكل أيضا من الأساطير العربية إلى مجموعتى»^(٨).

كذلك تأثر أديب روسيا الكبير مكسيم جوركى بقراءة (ألف ليلة وليلة)، وعبر عن إعجابه بهذا الأثر الكبير:

«تعد «أساطير شهرزاد» أعظم أثر بين الآثار العظيمة للإبداع الشعبى الشفهي. إن هذه

الفرنسية أليكس فلانوفى، وظهرت أول طبعة لها بالروسية فى الثنى عشر جزءا (١٧٦٣ - ١٧٧١)، وقد لقيت هذه الترجمة نجاحا يشهد عليه إعادة طبعها أربع مرات متوالية خلال أربعين عاما (١٧٧٦ - ١٧٨٤ - ١٧٨٩ - ١٧٩٦ - ١٨٠٣)^(٩).

وقد أكد المستشرق الكبير إ. كراتشكوفسكى أن قصص (ألف ليلة وليلة)، والقصص الشرقية كانت:

«أكثر الضروب الأدبية المحببة فى أدبنا (الروسى) فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر»^(١٠).

اجتذبت (ألف ليلة وليلة) - على نحو خاص - اهتمام أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية فى القرن الماضى، فقد لبّت خصائص (ألف ليلة وليلة) احتياجات المذهب الرومانتيكى فى سعيه نحو التجديد والخروج على القوالب الكلاسيكية، ففيها عنصر المغامرة الرومانتيكية، وفيها الخيال الجامح الذى يتأجج على نحو خاص فى وصف عالم ما وراء الطبيعة، وفيها العنصر الشرقى الذى يجسد بالنسبة إلى الأديب الرومانتيكى «الغربة» و«المخامة»، والشفرود الرومانتيكى، فضلا عن نسج فرده بمزج بين الواقع والخيال، ويظهر حوارا خصبا مضمونه الإنسان فى علاقته بالواقع.

انعكس تأثير (ألف ليلة وليلة) على بعض أدباء الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى فى القرن الماضى، وفى مقدمتهم شاعر روسيا الأكبر ألكسندر بوشكين الذى ظهر تأثره بـ (ألف ليلة وليلة) فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته، مثل قصته الشعرية (روسلان ولودميلا) و(ليال مصرية)، وقصائد (اندجيلو)، و(القمر يتألق) و(التمريضة)، وغيرها^(١١).

ولم يتوقف تأثير (ألف ليلة وليلة) على أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية وحدها فى القرن الماضى،

كانت الرمزية تعاني أزمة تدخل في طور انحلال. وأنت تيارات جديدة للدكانس لتحل محلها وهي «الأكميزم» (القمية)، و«الفوتوريزم» (المستقبلية). وفي نهاية السنوات العشر الأولى التي أعقبت ثورة أكتوبر ١٩١٧ حين كانت هذه التيارات لا تزال معروفة بعد^(١٢).

ورغم اختلاف الأبحاث التجريبية لهذه المدارس الشكلية، فإنها كانت تلتقي جميعها عند رؤية «الفن للفن» وهو المبدأ الذي كان سببا في الهجوم الشديد الذي لقيته هذه التيارات بعد الثورة السوفيتية (١٩١٧) إذ أشير إليها في كثير من الكتابات النقدية السوفيتية على أنها تيارات «معادية للشعب» و«بعيدة عن الواقع». عن تيارات الحدائق كتبت الناقدة ن. كروتوكوفا:

«الموديرنيزم الروسي ظاهرة مختلطة - على نحو خاص - وهو ما اتضح في حدود المدارس في إطار هذه الظاهرة، وقد كانت التيارات الأساسية منها هي الرمزية، والأكميزم، والفوتوريزم، لكن الجوهر الفكري والجمالي، والموقع الاجتماعي والسياسي لها جميعها ظل واحدا: الموديرنيزم كان يعني انصراف الكاتب عن المعالجة الإيجابية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة له»^(١٣).

«الأكميزم»

وبعد تيار «الأكميزم» من أهم تيارات الحدائق في الأدب الروسي، وقد بدأ ظهور هذه الجماعة في عام ١٩١٠ في وقت احتضار الرمزية وتحللها، وامتد نشاطها حتى بداية العشرينيات من القرن الحالي.

تألفت هذه الجماعة من مجموعة الأدباء الذين التقوا حول ما أسمى «ورشة الشعراء» التي أسسها وقام بدور المنظر الرئيسي لها الشاعر ن. جوميلوف وضمت الشعراء أنا أخماتوفا، م. كوزمين، أ. ماندلشتام، ف. ناربوت وغيرهم.

الأساطير تعبر باكتساح مذهل عن سعي الشعب الكادح لأن يكرس نفسه «لروعة الخيال العذب» وللهو الحر بالكلمة، وهي تعبر عن القوة الجامحة للفانتازيا المزدهرة لشعوب الشرق من العرب والإيرانيين والهنود. إن هذا النسج الأدبي قد ولد في عمق القدم، وامتدت محيطه الحرة متعددة الألوان في الأرض كلها بعد أن غطاهها ببساط من الكلام بديع الروعة»^(١٤).

ولدين (ألف ليلة وليلة) لجوركي بفضل إصدارها في ترجمة حديثة عن الأصل العربي^(١٥) في سلسلة «الأدب العالمي» التي أسسها جوركي وترأسها في السنوات الأولى بعد ثورة ١٩١٧، وقد قدم جوركي لهذه الترجمة في سعادة بالغة:

«إنني أحى بحرارة إصدار «الأكاديمية» لأول ترجمة لأساطير «ألف ليلة وليلة» عن الأصل العربي. إن هذا العمل يعد مائة ثقافة راسخة للمترجم وعملًا جيدًا وعصريًا تماما لدار النشر»^(١٦).

الحدائق الروس: الرومانتيكيون الجدد

«أدب الدكانس»، «الموديرنيزم» و«الرومانتيكيون الجدد»، هذه المسميات جميعها كانت - وما تزال - تطلق على التيارات الشكلانية الجمالية التي ارتبطت بمدارس التجريب في الأدب الروسي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

وتعد السنوات ١٨٩٥ - ١٩٠٢ فترة الميلاد والتكوين الأول لشعر الرمزية (سيمفوليزم)، ثم تعد السنوات ١٩٠٣ - ١٩٠٩ فترة نهضة «الموجة الثانية» للرمزية التي كانت تتميز بالدرجة الأولى «بالحمية الدينية»، ثم السنوات السبع من ١٩١٠ - ١٩١٦ حين

وقد أعلن ن. جومليوف عن «الأكميزم» بوصفه التيار الوريث للرمزية، ففي دراسته عن «ميراث الرمزية والأكميزم» كتب جومليوف:

«إن الأكميزم مشتقة من الكلمة اللاتينية *akme* وهي تعنى أعلى درجة من أى شيء الازدهار، الوقت المزهو أو «الأدميزم»^(١٤)، النظرة الجسورة القوية الواضحة تجاه الحياة، التى تتطلب توازنا كبيرا للقوة، ومعرفة أكثر دقة للعلاقات بين الذات والموضوع، أكثر مما كان عليه الحال فى الرمزية، غير أنه كى يؤكد هذا التيار نفسه بكل اكتمال، وكى يصبح الوريث الجدير بالسلف، فمن الضروري أن يقبل ميراث الرمزية، ويلبى احتياجات القضايا التى طرحتها»^(١٥).

وقد أشار جومليوف إلى الرمزية الفرنسية بوصفها الأساس لكل الاتجاهات الرمزية التى يجدر وضعها فى الاعتبار:

«مثلما كان الفرنسيون يحشون عن شعر جديد أكثر حرية، فإن أدباء «الأكميزم» يسعون إلى تخطيم قيود الأوزان من خلال نبرة متغيرة أكثر حرية»^(١٦).

وعن علاقة «الأكميزم» بالرمز أوضح جومليوف:

«إننا نقدر الرمزيين تقديرنا حاليا لما أشاروا إليه من أهمية الرمز فى الفن. إلا أننا لسنا مستعدين للوضحية بوسائل التأثير الشعرى الأخرى مقابل الرمز، ونحن نبحث عن توافق كامل بين الرمز والوسائل الشعرية»^(١٧).

لقد ثمر أدباء «الأكميزم» على الرمز حين دخلت الرومانتيكية فى تناقض مع حدود الرمز، وحين

صار المضمون ضيقا فى إطاره، ووضعوا الحدث فى المرتبة الأولى، بلية الرمز الذى يمكن للحدث أن يتجسد من خلاله.

إن الأسر الجمالية لـ «الأكميزم» قد تتضح بشكل أفضل من خلال الاقتراب من نماذج من أعمال جومليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) التى لبث عناصرها الفنية التجارب الإبداعية لتيار «الأكميزم». وقد تخبرنا للتحليل من بين أعمال جومليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) صورة السندباد لما تنطوى عليه من دلالات تخص منهجه الفنى^(١٨).

آخر الرومانتيكيين الروس

«إن شعر جومليوف هو شعر الفعل النشط، والموقف قوى الإرادة من الواقع، شعر الشخصية الشجاعة ذات الطاقات، إنه شعر المشاعر الناصحة الدنيوية، القوة، وفى الوقت ذاته شعر الفكر المهدد. إنه شعر الانجذاب تجاه الغريب، غير العادى، غير المألوف»^(١٩).

بهذه الكلمات عبر الناقد بورى أندرييف عن الكثير من سمات أعمال ن. جومليوف فى مناسبة الاحتفال بالذكرى مرور مائة عام على ميلاده فى عام ١٩٨٦، وهى الذكرى التى أعيد فيها الاعتبار إلى اسم جومليوف وأعماله بوصفه «واحدا من أكبر الشخصيات التى أسهمت فى تطور الشعر فى روسيا فى القرن العشرين (ما يسمى بالعصر الفضى)، وبوصفه رائدا لمدرسة شعرية كاملة «الأكميزم»، ولكانته المؤثرة على إنتاج الكثير من الشعراء البارزين فى عصره»^(٢٠).

سنوات طويلة تفصل بين التاريخين: الاحتفال به عام ١٩٨٦، وإعدامه فى عام ١٩٢١ على أيدى السلطة الرسمية بتهمة المشاركة فى مؤامرة مناهضة للسلطة السوفيتية^(٢١).

«شعر جومليوف يعيش في عالم خيالي وهمي تقريباً، إنه يغترب عن المعاصرة على نحو ما، وهو يشيد لنفسه بلداناً، ويسكنها مخلوقات من الناس والوحوش، والشياطين، ويخضع الظواهر في هذه العوالم ليس للقوانين العادية للطبيعة، بل لقوانين جديدة أمر الشاعر بوجودها» (٢٢).

إن الانصراف عن الواقع المعاصر، والتحليق في دنيا الخيال والفانتازيا، كانا ملمحاً مميزاً لطريق أعمال جومليوف، وقد عبر الشاعر عن علاقته بالواقع المعاصر فأشار:

«إنني متأدب مع الحياة المعاصرة
لكن يوجد بيننا حائل».

ولقد كان هذا الانصراف عن الواقع مميزاً لإبداع جيل كامل من الحدائيين الروس، في تلك الفترة التاريخية القلقة المتوترة التي سبقت أحداث ثورة أكتوبر في عام ١٩١٧، وكان هذا الانصراف يعكس موقفاً رافضاً من الواقع المعاصر، ثم من أحداث ثورة أكتوبر (١٩١٧).

ومن نقطة الانصراف عن الواقع انطلق «آخر الرومانتيكيين» في سباحة في عمق الزمان والمكان.

الشاعر السندباد

عن مكانة الرحلة بالنسبة إليه كتب ن. جومليوف إلى الشاعر ف. سولوجوب:

«إنه لمن اليسير بالنسبة إليّ أن أفكر في نفسي على أنني رحالة أو محارب أكثر من التفكير في نفسي باعتباري شاعراً. رغم أن الفن، بالطبع، أغلى بالنسبة إليّ من الحرب، ومن أفريقيا» (٢٣).

وخلال الفترة ما بين التاريخين التي تربو على ستة عقود، عانت أعمال جومليوف من الإهمال والنسيان وخاصة في فترة الحكم الستاليني، مما جعل أعماله معروفة بشكل محدود في الفترة السوفيتية الماضية، ولم يتناول أعماله بالدراسة سوى عدد قليل جداً من الدراسات، ومن ثم فدراسة موضوعات هذه الأعمال تعد مجالاً خصصاً أمام الباحثين.

أما فيما يخص علاقة أعمال جومليوف بـ (ألف ليلة وليلة) والموضوع الشرقي بعامة، فإن هذا الموضوع لا يزال في بدايته، وأرجو أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات أخرى تتناول الجوانب المتعددة من الموضوع الشرقي في أعمال جومليوف.

ولد ن. جومليوف في عام ١٨٨٦ في أسرة طبيب بحري، وقد تلمذ على الشاعر الروسي أ. انيسكي الذي كان له فضل اكتشاف الاهتمامات الشعرية عند جومليوف.

تلقى جومليوف في البداية تعليمًا عسكرياً، لكنه سرعان ما هجر الدراسة العسكرية، وسافر إلى فرنسا في عام ١٩٠٧، حيث درس الأدب الفرنسي في جامعة السوربون.

شارك متطوعاً للدفاع عن وطنه في الحرب العالمية الأولى، ونال وسامين عسكريين لقاء التميز في الأداء الحربي.

ظهرت أول قصيدة لجومليوف في عام ١٩٠٢، أما أول ديوان له فقد صدر في عام ١٩٠٥ بعنوان (طريق الفزاة)، ثم تلتها المجموعات (زهو رومانتيكية) ١٩٠٦ - ١٩٠٨، (اللؤلؤة) ١٩١٠، (السماء الغريبة) ١٩١٢، (الحقيقة) ١٩١٦، (الشعلة) (١٩١٨)، (الخيمة) ١٩٢١، وغيرها، فضلاً عن كتاباته الدرامية والشعرية والنقدية ونشاطه في الترجمة. لفتت قصائد جومليوف الأنظار إليها بطابعها الرومانتيكي المميز فكتب عنها الشاعر الرمزي بروسف:

«ومن جديد تسود بغداد
ومن جديد يرحل السندباد
ويدخل مع الشياطين فى عراك
ومن جديد تبحر السفن
من الأرض المصرية
إلى البصرة العظيمة» (٢٦).

إن هذه الصورة للسندباد التى يرسمها جومليوف تتوازى وصورة السندباد فى (الليالى) الذى اختار طريق الرحلة والمغامرة، وجمع أمواله، واشترى بضاعة، وسافر من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، متحديا الصعاب والأحوال.

لقد كان السندباد البحرى فى (الليالى) يؤمن بأن من جد وجده، ولهذا قرر ركوب البحر منشدا!

«بقدر الكد تكتسب المعالى

ومن طلب الملا سهر الليالى

يفرغ البحر من طلب اللآلى

ويحظى بالملاحة والنعوال

ومن طلب الملا من غير كد

أضاع العمر فى طلب الهال» (٢٧).

أما السندباد عند جومليوف، فهو لا يبنى سوى الرحلة والمغامرة.

«الريح والشرف للشجار

لكن لا، فالريح لا يجذبهم» (٢٨).

إن صورة السندباد الشجاع المغامر تبدو متسقة مع البرنامج الجمالى لأدباء «الأكميزم» الذين تغنوا بالبداية

الرحلة إلى الشرق تقليد قديم عند الأدباء الروس، وبخاصة الرومانتيكيين منهم، فقد شاهد الرومانتيكون فى الشرق موطنًا لم تفسده الحضارة المدنية، ومن ثم شدوا رحالهم إليه بحثًا عن إجابات عن الكثير من الأسئلة التى كانت تؤرقهم، وعن ملاذ للنفس الفلقة الهائمة. ارتحل البعض إلى الشرق القريب: إلى القوقاز، وشد بعضهم رحاله إلى الشرق القديم، ومن بين هؤلاء كان الأديب. ن. جومليوف.

سافر جومليوف إلى القارة الأفريقية أربع مرات، وامتدت رحلاته قرابة العامين، وزار عدداً من بلدان القارة الأفريقية: مصر، والسودان وتشاد، وألبانيا، وجيبوتي.

كانت أول زيارة قام بها جومليوف إلى أفريقيا فى عام ١٩٠٧، وقت دراسته فى باريس، وكانت ثانياً زيارة فى عام ١٩٠٨، أما ثالث زيارة فقد تمت فى عام ١٩١٢، وكانت رابع رحلة فى عام ١٩١٣ (٢٩).

كانت الرحلات الأفريقية بالنسبة إلى جومليوف مصدراً حياً لذلك العالم الثرى من الأساطير والشرقى، والغريب، وغير العادى، الذى استمدت منه أشعاره كثيراً من رموزها ومعانيها، وأحليتها.

ومع الرحلة، أتى البطل الشرقى إلى أعمال جومليوف وتقاطعت صورة البطل والشاعر: الشاعر السندباد الذى رحل عن مدينته كى يفرز الفضاءات.

ولقد كان من الطبيعي أن تجذب رحلات السندباد فى (الليالى) اهتمام جومليوف، وأن تصبح صورة السندباد البحرى من الصور الأثيرة فى أعماله، فقد ظهرت هذه الصورة فى أكثر من عمل له.

فى ملتقى للشعراء (٣٥) قرأ جومليوف قصيدته عن السندباد «المبهر» (١٩١١)، فأثارت القصيدة إعجاب الحاضرين، فأخذوا يرددون معها المقطع الثانى من القصيدة:

أما الرحلة إلى مغارة الجن، فهي من السفارة
السابعة في الليالي.

وعلى ذكر رحلات السندباد في قصيدة «المبهر»،
يشير جومليوف إلى بغداد والبصرة وهارون الرشيد. وهو
هنا لا يخرج عن إطار الرحلات في (الليالي)، فقد
حدثت رحلات السندباد في (الليالي) في زمن هارون
الرشيد، وكانت تبدأ من بغداد، ثم إلى البصرة، نقطة
العبور إلى البحر. وكان السندباد بعد عودته من رحلاته
يقصد - أحيانا - هارون الرشيد.

وتتقاطع صورة البطل الغنائى مع صورة السندباد
في قصيدة «المبهر»، فالبطل الغنائى الذى يطالعا في
بداية القصيدة حزينا على «الأس»، يعود في نهاية
القصيدة يتذكر ذلك «الأس» حين كان ينطلق وراء
الرحلة والمغامرة:

«لقد كنت ملكك يا سندباد فيما مضى

وأبهرت حاجا غائما» (٣٢)

ومن ورائى حياة رغبة مسالة

كى ألقى حسين» (٣٣)

في الحدائق حيث الزهور وحوض الماء

على الشاطئ خلف سميرنا» (٣٤) القديمة

فمتى، ياربى، لكم

تضئنى الأحلام الطاهرة».

إن جومليوف يعود مرة أخرى إلى صورة السندباد
في مسرحيته الشعرية «أنباء الله» التى تتكى عن الفتاة -
الروح - «بيرى» (٣٥) التى تهبط إلى الأرض لتكون من
نصيب أفضل أبناء آدم.

الصحيحة للحياة، وبالإلحاح القوي. يلتقط جومليوف
من رحلات السندباد في (الليالي) مغامراته الشيقة،
فيحكى لنا:

«في السهول المكشوفة فوق الهاوية،

آه من سر الأسرار، آه من طير الرخ

أليست جزيرتك البعيدة

كانت لهم نجمة للطريق؟

لقد اتحدت البحارة

إلى مغارة الجن والذئاب،

الحافظة للضيم القديم

وعلى الجسور المعلقة

عبر الأشجار الداكنة الحمراء

إلى وليمة هارون الرشيد» (٣٦).

في المقطع السابق يرسم جومليوف صورة شعرية
لمغامرتين من مغامرات السندباد في (الليالي)، المغامرة
الأولى حدثت في السفارة الثانية حين وجد السندباد
نفسه وحيدا في إحدى الجزر، بعد أن رحلت سفينته
بالركاب أثناء لومه، فانتابه الحزن والغم، ونظر من حوله
فلم ير «غير سماء، وماء وأشجار، وأطيار، وجزائر
ورمال» (٣٧).

وحين فكر السندباد في حيلة للخروج من الجزيرة
كان طائر الرخ بالنسبة إليه هو «نجمة الطريق»، فقد ربط
السندباد نفسه في طائر الرخ الذى طار به بعيدا إلى
البلاد العامرة. لقد كان منظر هذا الطائر مشيراً للدهشة،
فكما يصفه السندباد في (الليالي) كان طائراً:

«عظيم الخلقة، كبير الجثة، عريض الأجنحة،

طائرا في الجو. وهو الذى غطى عمن

الشمس، وحجبها عن الجزيرة، فازدودت من

ذلك عجباً» (٣٨).

تظهر في مسرحية (أبناء الله) صورة السندباد (والد
الشر) عائدا من رحلته التي يحكى لنا عنها:

«مضى عام منذ غادرت وطني

طفقت البحار مع الأغنية

وسفيتي تمتلئ بالياقوت

هبات من ملك سيلان

كنت وجهها لنيال

وقلت عجز البحر

وقبضت يدي الماهرة

على طائر الرخ في الظلام

تاجرت خلف السحاب

وفي عمق المحيط

حيث ناس يذبول أسماك

صلت لي، كما للإله

بعيدا، خلف الدائرة القطبية،

في مفارة النجم الجليدية

كان إبليس الملعون صديقا لي،

والجنية المرحمة زوجا لي

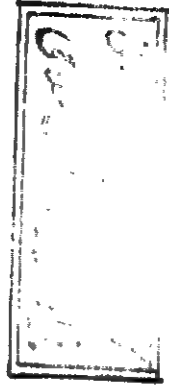
آه، يا أحجار بغداد البيضاء!

آه، من رائحة الثوم العذبة!

تضحك الشفاه، القلب سعيد

يدي سخبية مع الجميع» (٣٦).

في المقطع السابق يصف جومليوف السندباد عائدا
من رحلته محملا بالأحجار الكريمة والهدايا التي كان
يخفي منها على الأهل والأقارب، ولا تخرج هذه الصورة



عن صورة السندباد في (الليالي)، فقد كان السندباد
يعود في نهاية سفراته محملا بالمتاع النفيس والهدايا،
فها هو - مثلا - يحكى لنا عن عودته في السفرة الثانية:

«ثم جئت إلى مدينة بغداد دار السلام،
وجئت إلى حارثي ودخلت دارى، ومعى من
صنف حجر الماس شيء كثير، ومعى مال
ومتاع ومضائق لها صورة.

وقد اجتمعت بأهلى وأقاربى، ثم تصدقت
ووهبت وأعطيت وهاديت جميع أهلى
وأصحابى...» (٣٧).

وتستأثر القوى الخيالية في رحلات السندباد باهتمام
جومليوف فقد كان عالم أسفار السندباد يحفل بالمعجب
والخارق والمثير، وبالخطورة والمواجهة مع قوى الطبيعة وما
وراء الطبيعة. وجومليوف في المقطع السابق يتخير بعض
هذه القوى ليخط منها صورته الشعرية، فالسندباد يقتل
«عجوز البحر»، وفي حكايات (الليالي) في السفرة
الخامسة يحكى لنا السندباد قصة مشابهة عن شيخ قابله
في إحدى الجور «مؤزر بإزار من ورق الشجر» (٣٨).

حملة السندباد، مقطوعاً لينقله من مكانه، لكنه
رفض النزول عن أكتاف السندباد، مما اضطر السندباد
لاستخدام الحيلة للتخلص من هذا الشيخ غريب المنظر،
فقد كانت رجلاه «مثل جلد الجاموس في السواد
والخشونة» (٣٩)، كذلك يقابل السندباد في الصورة
الشعرية عند جومليوف «ناسا يذبول أسماك»، وهي
تذكرنا بالأسماك الغريبة التي كان يشاهدها السندباد في
(الليالي)؛ فقد شاهد مثلاً «سمكا وجهه مثل وجه
البوم» (٤٠)، وشاهد كذلك «سمكة على صفة البقرة
وشيا من صفة الحمير» (٤١).

هناك عدد من القوى الغيبية التى يأخذها جومليوف عن قصص «الليالى»، وهى تظهر فى كثير من تفاصيل مسرحية «أبناء الله»، وقد تلعب دورا مساعدا فى تحريك الأحداث، فالدرويش فى المسرحية يهذى الفتاة: الروح «يهرى»، «وحيد القرن الأبيض» الذى يصفه جومليوف بأنه «مرعب فى غضبه»، ويحكى لنا السندباد البحرى فى «الليالى» فى سفره الثانية عن حيوان يشبه وحيد القرن:

«صنف من الوحوش يقال له الكركدن يرمى فيها رعيها مثل ما يرمى البقر والجاموس، ولكن جسم ذلك الوحش أكبر من جسم الجمل ويأكل العلق، وهو دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ فى وسط رأسها، طوله قدر عشرة أذرع وفيه صورة إنسان»^(٤٤).

كذلك يرد فى مسرحية «أبناء الله» ذكر اسم خاتم سليمان، ويشير السندباد فى «الليالى» إلى اسم سيدنا سليمان. أما خاتم سليمان، فيرد ذكره فى حكاية «القمامة السليمانية» فى «الليالى».

وتظهر فى المسرحية فتاة لها جناحان، يطلق عليها جومليوف اسم «المنقاء»^(٤٥).

وعن رأيه فى توظيف القوى الغيبية فى العمل الأدبى أشار جومليوف:

«أما فيما يخص الملائكة، والشياطين، والأرواح العفوية الأخرى، فهى تدخل فى عداد مادة الفنان ولا يجب أن يكون لها ثقل وجود أكثر من الصور الأخرى»^(٤٦).

إن القوى الغيبية فى مسرحية «أبناء الله» لا تخجب عنا الكثير من الشخصيات والتفاصيل المستمدة من الواقع.

إن عالم العجيب فى قصص «الليالى» لا يعترف بالفواصل بين عالم الإنسان والحيوان والجن، فهناك:

«حيوانات كثيرة مما يراها السندباد فى رحلاته ومما يراها بلوقها وسيف الملوك وغيرهم من أبطال القصص فى أسفارهم البعيدة ومهامهم التى يضيئون فيها، كلها تتبادل أجزائها الصفات التى يمتاز بها الإنسان والحيوان...»^(٤٧).

ومن رحلات السندباد التى يخصصها جومليوف بالاهتمام، رحلته إلى مملكة الجن فى السفرة السابعة، وقد سبق أن أشار إلى هذه الرحلة فى قصيدة «المهر». إن جومليوف يعود فى مسرحية «أبناء الله» إلى رحلة السندباد فى مدينة الشياطين، ويشير إلى زواجه من «الجنبة المرعبة». ويحكى لنا السندباد فى «الليالى» عن قصة زواجه من ابنة شيخ الجن التى تشبه فى جمالها بنات الإنس، فقد كانت:

«فى نهاية الحسن والجمال، بقدر واحتدال، وعليها شيء كثير من أنواع الحلوى والحلل والمعادن والمصاغ والمفود والجواهر الثمينة»^(٤٨).

وتظهر فى مسرحية «أبناء الله» صورة بغداد ذات الأحجار البيضاء. لقد أولع الحدائق الروس بصور المدن القديمة للشرق القديم، وكانت هجرة الحدائين إلى هذه المدن تحمل فى طياتها رغبة فى الانصراف عن المدينة الحديثة التى كانت تثير قلق الشعراء وخوفهم.

إن هذا الاهتمام من جانب جومليوف بصورة بغداد يأتى متسقاً مع المكانة التى أولعها لها قصص «الليالى» بوصفها مركزاً عربياً قديماً شهد أحداثاً مهمة، وارتبط باسم هارون الرشيد.

ونكتسب صورة الشاعر الإيراني «حافظ» مكانة مهمة فى مسرحية (أبناء الله)، وذلك رغم أنها لا تحتفظ من الشخصية التاريخية لحافظ سوى ببعض المعلومات الشكلية. إن جومليوف يولى الشعراء مكانة خاصة، ويضفى عليهم بعض الملامح من طابعه، ولذا نجد أن «حافظ» فى المسرحية يقع عليه الاختيار من الفتاة: الروح «بيرى».

إن الجمع بين شخصية الشاعر الإيراني حافظ والشخصيات العربية فى مسرحية (أبناء الله) لا يخرج عن روح (الليالى) التى تمزج بين البيئة العربية والبيئات الأخرى.

كذلك تحتفظ صور البدوى والخليفة والدرويش فى مسرحية (أبناء الله) بالكثير من السمات الواقعية التى ارتبطت بهذه الصور فى الحياة؛ ففى صورة الخليفة العربى - مثلاً - جسد جومليوف القوة أو البطولة، والفروسية، وحب الشعر والحرب والصيد التى اشتهر بها بعض شخصيات الحكام العرب، التى انعكست فى بعض قصص (الليالى). يقول الخليفة للفتاة «بيرى»:

«تملقنى منجمى بجد

بعد حصوله على هبة

لكن، حقاً، فبرق خاتمنى

يهدى الموت والانتصار

أعرف، أن مثل هذا الثراء

والجماليات، والمسكر لا يوجد عند أحد

أما أنت فكما الزمرد

وأنا أحبك أنت وحدك

وسأبقى ابنة عمى

والديوان، والصيد، والحرب

ولسوف نسمع الريح الجبلى

من التراس الحجرى المنيف

وننظر إلى المدينة، الخاضعة لنا

والى العالم الذى يعيش من أجلنا».

ويستخدم جومليوف فى المسرحية الكثير من المسميات العربية ذات الدلالات الحضارية، التى تكتب بالروسية بنطقها العربى، وذلك مثل الكلمات (شيخ، زمرد، إبليس، درويش، عزرائيل، قاضى، الله، وغيرها).

وقد ساهمت الكلمات العربية النطق فى تجارب التجديد فى الأسلوب الشعرى التى أولع بها أدياء الحدائة، والتى كانت إحدى وسائلها توسيع الأفق الجغرافى، والتاريخى، واللغوى.

ومن جهة أخرى، تعكس مسرحية (أبناء الله) ملامح الأسلوب الشرقى الذى تشكل عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والذى كان من سماته استخدام الصور الشرقية والعلامات المميزة لمنط الحياة الشرقية. فجومليوف - مثلاً - يشير فى المسرحية إلى «أسواق الرقيق»، و«مغامم الحرب»، و«المبيد المخصبين» وغيرها.

إن تيارات الحدائة التى هوجمت فى الفترة السوفيتية الماضية بسبب شعارات «الفن للفن» قد سارت إلى هذا المبدأ من مواقع متباعدة.

عن فهمه لجواهر الفن وعلاقته بالحياة، أشار جومليوف:

«إن الفن بعد أن يولد من الحياة يسير إليها من جديد، ولكن ليس مثلما يسير عامل زهيد الأجر بل كما يسير المتضجر المشاكس» (٤٨).

المفعم بالقوة والشجاعة والإقدام الذى جسده بطل جوميلوف الفنائى، ومن هنا أيضا كان اللقاء بين أعمال جوميلوف ورائعة الأدب العربى (ألف ليلة وليلة) التى لبست عناصرها، ونسجها الفنى (الواقع/ الخيال)، الكثير من الاحتياجات الإبداعية للمحدثين الروس.

إن ثنائية الفن/ الفن لا تجد تعارضا عند جوميلوف مع ثنائية الفن / الحياة، ففى الأولى وجد تجسيدا لطبيعة الفن وجوهره، وفى الثانية وجد تميرا عن العلاقة المتبادلة بين الفن والحياة. ومن هنا المزج بين الحلم والواقع فى أعمال جوميلوف، بين النسيج الرومانتيكى والمثل الأعلى

هوامش ومراجع:

- ١ - نسبة إلى حركة النبلاء اليساريين التى حدثت فى ١٤ ديسمبر عام ١٨٢٥.
- ٢ - يقدم المفعم الإسكندرندى السوليفى المصنف الثانى «الأكميزم»؛ «تبار أدبى رجبى تشكل فى روسيا فى سنين ١٩١٢ و ١٩١٣ واستمر حتى عام ١٩٢٢، وقد كان يترجمه الأدباء ن. جوميلوف، وجوريسكى، وقد ارتبط بهذا المصنف «نيكييفسكى» أنا اصحابها، ناروت، ملاندلغام، وأخرون. ويضم الموضع الأدبى والسياسى «الأكميزم» بالمعاد تجاه العبارات الأدبية الخفمية، ونجاء الواقعية، والذعر من الثورة، والحد الأقصى من القرية، والشكلية المائلة، والندحية «للغنى الخاص» والانصراف إلى القرية. وقد اتجه بعض أدباء «الأكميزم» بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية إلى مسكر الثورة المضادة. انظر المفعم الإسكندرندى، غريب ب. فيلنيسكى، ج ١، موسكو، ١٩٥٣، ص ٤٢.
- ٣ - إ. كرفسكولسكى، المؤلفات المختارة، ج ٥، موسكو - ليننجراد، ١٩٥٨، ص ٤٢.
- ٤ - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- ٥ - عن هذا الموضوع انظر: مكارم العمرى، مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر ١٩٩١، رقم ١٥٥، المجلس الوطنى للطفلة والفنون والآداب ص ٩٣ - ١١١.
- ٦ - ل. بولسوى، ذكرىاتى، موسكو، ١٩٣٣، الطبعة الثانية، ص ٢٠.
- ٧ - لزيد من التفصيل حول هذا الموضوع والكتابات التى تناولته راجع الفصل الخاص ببولسوى فى كتاب مكارم العمرى مؤثرات عربية وإسلامية (مرجع سابق)، ص ٢٠٣ - ٢٤٤.
- ٨ - بفريليسكى، المؤلفات الكاملة فى خمسة عشر جزءا، ج ١٢، موسكو، ١٩٤٨، ص ١٣٠.
- ٩ - ن. م. جوركى، عن الأساطير، المؤلفات الكاملة فى ثلاثين جزءا، ج ٢٥، موسكو ١٩٥٣، ص ٨٧.
- ١٠ - صدرت هذه الطبعة من «ار نشر «أكاديميا» بداية من عام ١٩٢٩ وهى ترجمة كاملة لـ (ألف ليلة وليلة) عن الأصل العربى بلا حذف أو اختصار، وقد ترجمها م. سالى، وراجع الترجمة وحررها إ. كرفسكولسكى وقد انتهت هذه الترجمة عام ١٩٣٩، وأعيد طبعها مرة أخرى فى الفترة ١٩٥٨ - ١٩٥٩. عن أ. كريسكى، تاريخ الأدب العربى الحديث (القرن التاسع عشر - بداية القرن العشرين) موسكو، ١٩٧١، ص ٨٢.
- ١١ - م. جوركى، ج ٢٥، (مرجع سابق)، ص ٨٩.
- ١٢ - ف. أرلوف، مغرب الطريق من تاريخ العصر الروسى فى بداية القرن العشرين، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١.
- ١٣ - ن. كروتوكراف، الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين، كييف، ١٩٧٠، ص ١٠.
- ١٤ - نسبة إلى آدم الذى شاهد فيه أدباء «الأكميزم» نموذجا للشخصية القوية.
- ١٥ - ن. جوميلوف، «ميراث الرمزية والأكميزم»، فى كتاب جوميلوف، قلب روسيا اللغوى، مولفات، كينديوف ١٩٩٠، ص ٤٩٨.
- ١٦ - المرجع نفسه، ص ٤٩٨ - ٤٩٩.
- ١٧ - نفسه، ص ٤٩٩.
- ١٨ - هناك أعمال أخرى لجوميلوف تحمل عناصر الموضوع الشرقى وألف ليلة وليلة منها مثلا، «الدرويش الفحل، يكاه على الطريق، فل من النخلة، الرداء المسموم، مذكريات أفريقية».
- ١٩ - ي. انترييف، فى عهده إنجازات الثقافة الوطنية، مجلة «المسرح» ، موسكو، عدد سبتمبر، ١٩٨٦، ص ١٦٧.
- ٢٠ - نفسه، ص ١٦٨.
- ٢١ - فى فترة السنوات الخمس الأخيرة تم كشف النقاب عن الكثير من الوثائق المخطوطة فى الفترة السوفيتية للماضية، وعاد إلى حيز الوجود بعض القضايا التى ارتبطت بأسماء الأدباء الذين تعقبهم السلطة السوفيتية، وقد تم كشف براءة جوميلوف من التهمة التى أعلم بسببها. انظر مثالة ج. تيرخونوف، عودة إلى قضية جوميلوف، مجلة «دولى مير» (العالم الجديد)، عدد ديسمبر، ١٩٨٧.

- ٢٢ - عن مقدمة كتاب ن. جوميلوف مؤلفات قلب روسيا الذهبي، مرجع سابق، ص ١٦.
- ٢٣ - عن أشتار وعطافات أنا أخصافنا، ون. جوميلوف المنشورة في مجلة «نولي مير» موسكو، ١٩٨٦، عدد ٩، ص ٢٢٤.
- ٢٤ - تناولت دراسة م. فولين عن الرحلات الأفريقية لجوميلوف وصف رحلات جوميلوف إلى القارة الأفريقية أنظر مجلة «شعوب آسيا وأفريقيا»، موسكو، عدد ١، ١٩٨٩، ص ٩٨ - ١٠٩.
- ٢٥ - أشير إلى هذه الواقعة التي حدثت في أسبحة للشعراء في ١٦ أبريل ١٩١١ في دراسة ب. ا. زابوفسكي، ود. تيمتشيك، حول مسيرة جوميلوف، مجلة «الأدب الروسي»، موسكو، عدد، ١٩٨٨، ص ١٧٨.
- ٢٦ - ن. جوميلوف، المجهري في كتاب جوميلوف، صفحات، موسكو، ١٩٨٩، ص ١٩٤.
- ٢٧ - ألف ليلة وليلة، كتاب الشعب، طبعة مطبع دار الشعب، ج ٢، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٨٢٠.
- ٢٨ - جوميلوف، المجهري، ص ١٩٤.
- ٢٩ - نفسه، الصفحة السابقة.
- ٣٠ - ألف ليلة وليلة، (مرجع سابق)، ج ٢، ص ٨٢٦.
- ٣١ - نفسه، الصفحة السابقة.
- ٣٢ - كانت رحلات جوميلوف إلى أفريقيا تكتنفها المغامرة، فقد كان والده يحاربه سفره أثناء الدراسة، ولكن جوميلوف كان يدعمر من نفقات تعلمه في باريس لكي يقوم برحلاته، وقد روى جوميلوف عن مغامرة حدثت معه في إحدى رحلاته حين اضطر للسبب في قاع إحدى السفن مع الحجاج، عن مقدمة كتاب جوميلوف، صفحات، مرجع سابق، ص ٩.
- ٣٣ - ظلت الطباغات رحلات جوميلوف إلى أفريقيا وثيقة الصلة بأعماله، وربما يكون «حسين» المقصود هنا هو الشيخ حسين الذي يطلق اسمه على بعض القرى والجبال في ليبيا، وقد ورد اسمه في مجموعة قصائد الخيمة.
- ٣٤ - سميرنا، الاسم اليوناني القديم لمدينة أزمير.
- ٣٥ - ييري، تعني في اعتقادات الشعوب الأفريقية امرأة راقية لها أجنحة، تحمي الناس من الأرواح الشريرة. عن معجم اللغة الروسية الصادر عن أكاديمية العلوم السوفيتية الطبعة الثالثة، ج ٣، موسكو، ١٩٨٧، ص ١٠٩.
- ٣٦ - ن. جوميلوف، أبناء الله، في كتاب جوميلوف، مؤلفات، قلب روسيا الذهبي، مرجع سابق، ص ٣٩٦.
- ٣٧ - ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ٨٢٩.
- ٣٨ - نفسه، ص ٨٤٥.
- ٣٩ - نفسه، الصفحة السابقة.
- ٤٠ - نفسه، ص ٨٢٣.
- ٤١ - نفسه، ص ٨٣٥.
- ٤٢ - سهر القلصاي، ألف ليلة وليلة، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ٢١٥.
- ٤٣ - ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ٨٥٦.
- ٤٤ - ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ٨٢٨.
- ٤٥ - العفاء مكتوبة بالروسية بنطقها العربي، ويعطى لسان العرب أكثر من تفسير لكلمة العفاء، فهي «طائر عظيم لا يرى إلا في الدهور»، و«طائر يكون عند مغرب الشمس» طائر لم يره أحد، طائره كأعظم ما يكون لها عنق طويل، من أحسن الطير، فكانت تنفض على الطير ذاك كلها.
- انظر لسان العرب لابن منظور، ج ٤، طبعة دار المعارف، (بدون تاريخ)، ص ٣١٣٦.
- ٤٦ - ن. جوميلوف، ميراث الرقعة والأكلوزم، مرجع سابق، ص ٥٠٠.
- ٤٧ - ن. جوميلوف، أبناء الله، مرجع سابق، ص ٣٨٥ - ٣٨٦.
- ٤٨ - عن مقدمة كتاب ن. جوميلوف، صفحات، (مرجع سابق)، ص ١٥.

الحكايات الشعبية التركية

والف ليلة وليلة*

برتف نايلي بوراتاف

كذلك ذكرنا أن الدراسة المقارنة للفنون السردية التركية والعربية تبشر بنتائج ثرية بالنسبة إلى المستشرقين. إن مانسميه «تركولو حلقو حكايلري» (حكايات شعبية تصاحبها أغان) يذكرنا بالقصة الأغنية Chantefable التي عرفت في العصر الفرنسي الوسيط. إن هذا النوع في تعريفه الواسع، حيث يتوالى النثر والنظم، ينتشر انتشاراً عريضاً في الشرق كما في الغرب^(١). إلا أننا نجد أكثر الأنماط قراباً من أنماطنا (التركية) في الأدب العربي. نسمح المقارنات الأولية بأن نقرر، من ناحية، أن بعض «تيمات» thèmes الأدبيين ترجع لمصادر مشتركة. ومن ناحية أخرى، فإن عدداً من الموضوعات sujets، والموتيفات motifs، بل بعض خصائص شكل الحكايات التركية، مقتبس من القصص العربي الضارب في جذور تاريخية أعمق.

أكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العلاقات الوثيقة قائم في «ألف ليلة وليلة»: تبدأ قصة «بدر الدين حسن» الواردة فيها على النحو التالي: ينام «بدر الدين» في ثربة

في عام ١٩٢٩، أشار أوتو سبليس Otto Spies^(١) إلى أن بعض الحكايات العربية يتضمن، من حيث الموضوع، ملامح مشابهة لبعض الحكايات الشعبية التركية التي تروى مغامرات مشاهير العشاق؛ وقد ذكر أسماء جانب منهم، وردت في (فهرست) ابن النديم^(٢). من المعلوم أن جزءاً من حكاياتنا (التركية) يدور حول حياة «عشاق» (شعراء غزل جواله troubadours) كان لهم وجود تاريخي أو معترف به في التراث. في كتابنا الأخير، حيث درسنا هذا النوع الأدبي على وجه الخصوص^(٣)، نوضح أن (الفهرست) يتضمن كذلك، في هذا الصدد، مؤشرات على التماثل بين تراثنا (الشركي) وتراث العرب؛ إذ إن به إشارة إلى قصص مغامرات وعشق، أبطالها شعراء عاشوا فعلاً.

* هذه ترجمة لمقال les récits Populaires turcs (Tilkayé) et les Mille et une nuits المنشور في مجلة Oriens, vol I, p 63- 73 1948
— ترجمة وليد الخشاب، قسم اللغة الفرنسية بأداب القاهرة.

دون أن يلاحظ الآخرون، مشيراً من طرف خفي إلى مغامرة الشابين اللذين تحابا دون أن يرى أحدهما الآخر^(٨).

كما نجد، في حكاية «بياض» و«رياض»، مثلاً بديعاً على الصلة التي تربط تراث الحكائين الأتراك بتراث العرب، على مستوى كل من الشكل والمضمون^(٩). في حدود معرفتنا الحالية، لم تظهر عندنا (في التراث التركي) حكايات على النمط السابق وصفه، قبل القرن السادس عشر. بيد أن القصة الأغنية (الحكاية) العربية المذكورة أعلاه ترجع إلى القرن الثالث عشر، كما يوضح في مقدمته محققها ومترجمها أ. ر. نيكول. وهي تتسم فعلاً بسمات قصص المغامرات الفرامية، المذكورة في (فهرست) ابن النديم، وبطلها شاعر أيضاً. أما الحدث فشديد البساطة، يقع «بياض» في هوى «رياض»، الجارية الأثيرة لسيدة ثرية، وتبادله عشقاً بعشق. لكن السيدة لا ترغب في الافتراق عن «رياض» فتعرض طريق زواجها، إلا أن الشفقة على الحبيبين تأخذها في نهاية المطاف، فتزوجهما. ترفع قصائد «بياض» من شأن هذه الحكمة العادة وتزدها طلاوة، وكذلك تقوم ردود بياض بالشعر، والرسائل الشعرية المتبادلة والأغاني على العود أثناء اللقاء.. إلخ، بالدور نفسه، تماماً كما في أدبنا (التركي). كذلك توجد سمة مشتركة بين هذا النص والحكايات التي يذكرها (الفهرست)، وتمثل هذه السمة في الإشارات لمغامرات قيس وكثير وعروة، أشهر شعراء الحب العذري الذين أوردهم ابن النديم^(١٠).

بوسعنا أن نكسر من إيراد مثل هذه الأمثلة على «موتيفات» مشتركة وعلى تماثلات شكلية، لكن إقامة مقارنة شاملة بين الحكايات الشعبية التركية والعربية لا يدخل في إطار هذا المقال. سوف نرجى بيان الحصر المقارن للموتيفات إلى أن تتم ما انتوينا من نشر النصوص أولاً بأول، مكتفين بمحاولة إنجاز دراسة أكثر تفصيلاً لحالتين محددين..

أبيه، «نور الدين علي»، ترى الجان أنه يليق بـ«ذات الجمال»، ابنة عزيز مصر، المزمع تزويجها بأحدب، فتنتقل الشاب أثناء سبائه، إلى فراش الجميلة^(٥). تتناول حكاياتنا الشعبية (التركية) عمومًا ثيمة الحب ولبد الرؤيا والحلم وتعاطي إكسبير المبهمة. إلا أن هناك حكاية من هذه الحكايات تتبع مغامرة «بدر الدين» على نحو يكاد يطابقها، في قصة «المهزوني»، بناء على أمر النبي سليمان، بنقل الجان «ميناء» ابنة والي حلب، إلى فراش «المهزوني» ابن الخوجة «فيناي الأرزومي»، وهكذا يقع الشبان في هوى أحدهما الآخر^(٦).

في قصة «بدر الدين»، يتصور «عجيب» الذي أتى لمرّة ليلة غرام بين «بدر الدين» و«ذات الجمال»، أن جده لأمه شمس الدين هو أبوه. عندما يكبر عجيب، يرميه أطفال الحي بصفة «ابن السفاح» فيثور على أمه ويعرف اسم أبيه ويرحل بحثاً عنه. تتحقق العودة إلى هذه الموتيفة في رواية «كرخلو» (فصل داغستان): يتخلى «كرخلو» عن أم «حسن باي» وهي بعد حبلى به، يتصور «حسن باي» أن جده هو أبوه. ثم يكتشف هو أيضاً أصله الحقيقي عن طريق بعض الأطفال، ويرحل طلباً له^(٧). والواقع أن قصة بدر الدين شديدة الشبه بقصصنا الشعبي (التركي) المصحوب بأغان، لطابعها الواقعي ولتضمنها عدداً كبيراً من الأحداث الثانوية التي تعقد حبكتها، وعدداً من الفواصل الفكاهية، وعلى وجه الخصوص، لأن الأبطال في غير موضع يتكلمون شعراً، لانفعالهم بموقف ما أو لجرد الوصف.

من وظائف الحوار المنظوم في الحكايات الشعبية التركية أن يسمح للأبطال بالتفاهم بين بعضهم وبعض، دون إثارة انتباه من حولهم، والأمثلة عدة في هذا الصدد، في أدبنا (التركي). في «ألف ليلة وليلة»، تحتوى قصة «قمر الزمان» على حوار منظوم يتسم بالسماوات نفسها: هنا أيضاً نجد صديقاً «لبدور» أرسلته هي إلى «قمر الزمان» حبيبها، فيلجأ للشعر ليتعرف عليه قمر الزمان،

١- احتراق «كريم»

حييته بالآ تلقى عليه ماءً، فإنها لا تحتل المنظر وتعصى أمره، فيزهد الماء النار اشتعالاً. تلقى «أصلى» بنفسها في النار ويحترقان معاً (١٣).

(٣) مخطوط مكتبة جامعة إسطنبول (رقم ١١٥٢٦٦).

نمر ليلة العرس دون أن يتسكن «كريم» من أن يلبس «أصلى». في الصباح، يهرب العشاق خجلاً إلى الجبل. تفر الفتاة، فيخرج من جوفها لهب أخضر ولف «كريم» ثم يحرق «كريم» بدوره «أصلى». وتهب الريح لتذرو رماد العاشقين (١٤).

في هذه التوبيعات الثلاث، نرى احتراق العاشقين المحبطين معاً بلهب منشؤه زفرة أحدهما. أصل هذا اللهب صراع، كما في «ألف ليلة وليلة». في الظاهر هنا، أن طرفي الصراع ليسا عدوين، لكن يمكن أن نعتبر ثوب «أصلى» المسحور رمزاً لعداوة القس المتعصب الذي يأبى أن يعطى ابنته لمسلم. في الواقع، ينبغي تفسير الحدث على أنه صراع بين «كريم» و«القشيش».

هناك، بمواضع أخرى في أدبنا (التركي)، مجازات ملطفة تعبر عن صراع حتى الموت بين طرفين مسلحين بقوى سحرية في صورة مطاردة غرامية بين شخصين. هاكم مثالان بديعان، تشبه موتيفاتهما الأصلية موتيفات قصة الصملوك الثاني في «ألف ليلة وليلة»، وهما مأخوذان من حكايات تنتمي لنمط «العبه على جنكيز» الشهيرة. المثال الأول قصيدة كتبها بير سلطان عبدال أو نسبت إليه، وهو شاعر «قرل باش» (علوى) من القرن السادس عشر. معركة الحكاية تصبح في هذه القصيدة مطاردة رقيقة بين عاشقين: يتحول العاشق تفاحة، تنمو على شجرة في حديقة الحبيبة، فتتحول الحبيبة عصا فضية تسقط الثمرة. ثم يتحول العاشق إلى قبضة من الدرة وينثر على الأرض فتتحول الحبيبة نفسها إلى عصفور وتلتقطه. يتحول العاشق إلى صقر، فتتحول الحبيبة نفسها إلى صقيع، وتحمده جناحيه. يتحول

في «ألف ليلة وليلة»، تروى لنا حكاية «الصملوك الثاني» (١١) كيف فقد هذا الصملوك سليل الأمراء عنياً. مسخه عفريت (جنى شرير) قرداً ثم فك سحره وأنقلته ابنة سلطان. وتصف الحكاية صراعها مع العفريت. إن موتيفه الصراع، من حيث خطوطها المرهضة، تنتشر انتشاراً واسعاً، لا سيما عند الرواة الشرقيين. ويمكن تمييزها لاستخدامها محولات متتالية في الصراع. في الحكاية التركية «على جنكيز عيون» (العبه على جنكيز) تمثل هذه الموتيفه عقدة الحدث بحق. إلا أن بالحكاية العربية عنصرأ لم أجد له مثلاً في أية حكاية أخرى، وهو يفضي جذه على الصراع بين قوتين متعاديتين تتحولان من مسخ إلى مسخ، إذ إن العفريت يتخذ صورة النار ليحسم المعركة، وكذلك تفعل الفتاة. وفي اختلاط الشعلتين، يسقط العفريت وقد صار كومة رماد. تخرج الفتاة منتصرة من المعركة، لكن انتصارها لا يدوم، فما أن تعود لمصورتها الأولى، حتى تهلكها نار العفريت التي ظلت بها، فتهدى فوق رماده (١٢).

في حكاية «كريم وأصلى» يمرض احتراق البطلين في ثلاث توبيعات تتفاوت درجات التشابه بينها:

(١) في النسخة المطبوعة:

يقوم أبو «أصلى». وهو قشيش (قس) أرمني، باللباس ابنته ثوب زفاف مسحور، ثم يفضي إليها برغبته الأخيرة، إذ يحين موعد زواجها، فيشير عليها بالآ تدع أحداً يحل عنها الثوب سوى «كريم». وفي ليلة الزفاف، يفشل كريم في حله بشئ الوسائل. فينفث من فيه لهباً يغطي كل جسده ويأبى عليه. تمكث «أصلى» أربعين يوماً بجوار رماد حبيبها، وعندما تتطاير ذرات الرماد، تشرع هي في جمعها وتكنسها بشعرها فتومض شرارة تحرقها.

(٢) نسخة خطية:

عندما يعجز «كريم» عن أن يحل ثوب «أصلى» المسحور، ينفث لها يمسك بجسده. ورغم أنه نصح

مبتكرة؛ لم نجد لها معادلاً في حكاياتنا أو في قصصنا الشعبي (التركي)، مع كل الظروف الخاصة التي أسلفنا الإشارة إليها. وقد مر بنا موتيف صراع العفريت وبنت السلطان وتحولهما إلى لهب ثم إهلاك أحدهما الآخر، كما نراه في (ألف ليلة وليلة).

٢- كرمشاه وعوداداد

إن قصة «عوداداد» الموجودة في ترجمة جالان Galland لـ (ألف ليلة وليلة) (١٧) ليست في الأصل حكاية من حكايات الكتاب؛ فهي تعود لمصدر مختلف، وقد أدرجت بالكتاب في غفلة من جالان، إذ كان المفترض، في الواقع، أن يتضمنها كتاب (ألف يوم وبوم) الذي وضعه بيتي دي لاكروا Petet de la Croix ومساعدوه (١٨).

تندرج هذه الحكاية في إطار نمط مختلف من الدواوين، في الأدب العربي؛ حكايات عن تقلبات مأساوية، وامتحانات عسيرة يخرج منها الأبطال خروجا سعيدا، ويجزون عن صبرهم خيرا. وعموماً، فاسم هذه الحكايات (الفرج بعد الشدة) يدل على جوهرها العام. والأعمال التي تحمل هذا الاسم موغلة في القدم في الأدب العربي. وطبقاً للمعلومات التي يوردها شكرو قرجان الذي نشر دراسة قصيرة عن هذه الدواوين، فإن أقدمها قد كتب في القرن التاسع. أما النسخ التي وضعت على أساسها الطبعة العربية من (الفرج ...)، فتعود إلى القرن العاشر. وأقدم مخطوط تركي بهذا العنوان، تمكن شكرو قرجان من الاطلاع عليه، يعود إلى عام ١٤٩٢. لكنه يشير إلى مخطوط يرجع إلى عام ١٤٥٢، ذكره فامبيرى Vambery (١٩). وتظهر قصة «عوداداد» في نسخة ١٤٩٢. بوسعنا، إذن، أن نعتبر تاريخ ميلادها قديماً إلى حد ما في دواوين الحكايات الشعبية التركية.

يقابلنا موضوع «عوداداد» وموتيفته الأساسية في قصة أغنية حديثة نوعاً؛ قصة «كرمشاه» (كرمشاه

العاشق إلى ربيع عاتية تشر حبات الصقيع، فتصبح الحبيبة على شفا الاحتضار، وترقد في طريقه. يتحول العاشق إلى عزرائيل ويذهب ليقبض روح المحتضرة. تتحول الحبيبة نفسها إلى ملاك الجنة ويكتشف فيها العاشق (بهر سلطان) مرشداً ويدخل معها الجنة (١٥). أما المثال الثاني، فنجده في «تركوه» (أغنية) عذيلة؛ تسأل البطلة إلى أين تفر إن تحولت الأرض محيطاً؛ سوف تحول نفسها إلى عصفور وتطير. وإن صار العاشق صقراً سوف تهبط ثانية إلى الأرض. وإن صار عزرائيل، سوف تفر إلى الجنة (١٦). ليس بين أيدينا لهذه التراكب إلا نص ناقص ومشوه، إلا أنه ليس في جوهره سوى تنويع على قصيدة بهرسلطان، تخففت من العناصر الصوفية التي تربط الخلاص بوجود المرشد.

لا شك في أن التيمة العربية عن اشتعال الفتاة والعفريت لم تنتقل بطريقة آلية بحتة إلى حكاية «كريم» الخرافية. إن فكرة الحب الذي يلتهم الإنسان بنار الهوى تتردد «كموتيف» في شعرنا الشعبي (التركي). إن تحليل الاشتعال من الحب وأخيراً «نار الزفرة»، تعبیر انتهى به المطاف إلى الدخول في معجم لغة الحياة اليومية، وطورت مواضعه بطريقة ملموسة على نحو أكبر في أدب الديوان (حيث تتخذ هذه الشعلة شكل عمود يرتفع حتى السماء). وقد كان بعض التشبيهات الأليغورية المماثلة منطلقاً لخلق أسطورة «كريم». تقول القصائد المضمنة في هذا الفصل (عن طريق المجاز طبعاً) إن كريماً يحرق بهيمومه، كذلك لعبت هذه التعبيرات المجازية دوراً في إنشاء الحكاية. على أي حال، ينبغي ألا ننسى أن في أيدينا الشعبي (التركي)، وفي أي أدب قديم على وجه العموم، لا تنتزل التيمات على الفنانين بوحى سماوي، بل تنبع دائماً من مصادر تراثية قديمة. إن الفنان المحدث والوسط الجديد يطوعان هذه المصادر بالطبع، ويجريان عليها من التعديلات ما هو كفيلاً بإفقادها ملامحها. على كل حال، فإن تيمة احتراق كريم تعد تيمة

«كرمشاه» وكل أهله إلى خراسان، حيث يكشفون عن هويتهم، ويحاقبون الإخوة الأندال. ثم يتبوا «كرمشاه» وأمه المكانة التي يستحقانها بجوار الملك.

(٢) «خوداداد» (ترجمة جالان) :

كان سلطان حاران (منطقة بهار بكير) محروماً من الولد. وأخيراً تأكل زوجته الخمسون حبات رمان مسحور، فيصرن جميعاً حبالاً.

يعتقد السلطان أن إحداهن ليست حبالاً فينبغيها إلى سامراء، بلد ابن عمه. وهناك تلد هذه المرأة (فيروزه) ولداً اسمه «خوداداد»، كذلك الأخريات يضمن ذكوراً.

يخرج الملك للحرب. يتطوع «خوداداد» في جيشه، دون أن يكشف له عن هويته ويكسب وده. ويصبح معلم الأمراء، إخوته. أما هؤلاء فيشارون منه. فيلجأون للمكيدة كي يفقدوه عطف الملك ويوردوه موارد التهلكة، إذ يطلبون منه الإذن بالخروج للصيد، ثم لا يعودون مساءً. يفتاق الملك من أن «خوداداد» قد ترك الأمراء الشبان يخرجون وحدهم، وينذره بالقتل إن لم يعثر عليهم. يخرج «خوداداد» بحثاً عنهم ويلتقي فتاة أسرها زنجي وجلسها مع الأمراء. يفتك «خوداداد» أسرهم جميعاً ويترج الفتاة ويكشف هويته لإخوته. في طريق العودة، يطعنه إخوته الغيوريون ويتركونه مع المرأة الشابة وقد ظنوه ميتاً. وبينما تذهب هي بحثاً عن طبيب، يحمل فلاح «خوداداد» ويأوى جروحه.

على صعيد آخر، عادت فيروزه إلى سلطان حاران، وتغيره أن خوداداد الذي خدم في قصره دون أن يكشف عن هويته هو ابنه. ثم يدخل الطبيب والمرأة الشابة ويشرعان للسلطان المكيدة التي دبرها الأمراء، فيأمر بإلقاء أبنائه في السجن.

لكن العدو يهاجم البلاد. وإذ يشرف جيش السلطان على الهزيمة، يظهر «خوداداد» وينقذ أبيه من البلاء ويعفو عن إخوته الغيوريين.

حكايزي) التي وضعها فاكري (عزيز أسطى)، وهو شاعر شعبي من منطقة كرس بوشوف (في القرن التاسع عشر) برغم أن العنوانين يعطيان العملين لا يتطابقان تماماً.

وفيما يلي ملخص سريع لمتوى القصتين، للمقارنة بين هذين العملين^(٢٠) :

(١) كرمشاه :

يغضب ملك خراسان على زوجته ويرسلها إلى زوج أخيه، باشا (تفليس)، كي يقتلها. يشفق الباشا على المرأة البافعة ويبقيها سائلة مصونة. وحيث إنها قدمت «تفليس» حبالاً، فإنها تلد صبياً تسميه «كرمشاه». يكبر الصبي، وفي المنام، يقع في غرام ابنة ملك «هرات» ويسافر بحثاً عنها، في طريقه يلتقي «حجة عرب»، أحد قواد «كرغلو»، وقد استقر بصحراء «مغان»، بعد رحيل سيده إلى عالم الأربعين الخفي «كركلار»، وهي شخصيات إسلامية من الأولياء الصالحين). يتصارعان ثم يصيران صديقين. يواصل الشاب رحلته حتى يصل إلى مملكة أبيه. ينزل هناك ضيفاً على جده لأمه، ويقدم للملك، ويعقد صداقة مع إخوته ويحوز محبة سيد البلاد، دون أن يكشف عن هويته. ذات يوم، يقوم عملاق بخطف إخوته، أثناء الصيد. يخشى «كرمشاه» العودة إلى حضرة الملك، فيقتل العملاق الذي خطف حبيبته أيضاً، ويحرر الفتاة وإخوته كذلك من الأسر. لكن إخوته يطعنونه بذهالة منقطة النظير، ويتركونه مهملًا مع الفتاة، متصورين أنه مات. تحمل الفتاة خطيبها إلى «تفليس»، وهناك تضطر إلى مفارقتها للحظة. في هذه اللحظة، يحمله بستانى أهله العجوز إلى منزله، ويفقد كل من الشابين أثر الآخر. تدخل أم «كرمشاه» إلى المنزل الذي يرقد به ابنها وتعرف عليه. وينتهي المطاف بالفتاة إلى أن تعثر عليه أيضاً.

أثناء ذلك يرحل «حجة عرب» بحثاً عن صديقه ويصل إلى «تفليس» على رأس جيشه، ثم يحمل

بإسطنبول، إيان حكم محمود الثاني. وقد أطلع دون شك على كل هذه الدواوين القديمة. وعلى أى حال، فإن «مدعى» فى أيامنا هذه، يرجع فنه إلى جده الأعلى «فاكيرى»، محدداً كل مصادره الوسيطة، وهو يستخدم فى أسلوبه مواضع «كتبية» لانتقيها عند معاصره.

ثم إن «مدعى» وكذلك «العشاق» الآخرين يكشفون بوضوح إلى أى مدى يستخدم الحكاؤون فى منطقة «كرس» و«صوره» دواوين قديمة فى أعمالهم، أو «التفاريح» كما يقولون. باستثناء القصص التى تعتمد على حوادث حقيقية، وسير «العشاق» المزهدة بخيال الراوى، والمواقف التى تشير «لكرخلو»، تكاد تكون كل الحكايات الأخرى مزجاً حديثاً فى التراث الشفاهى لموضوعات مقبسة من المصادر المكتوبة. ويشير «مدعى» نفسه لحكايات عدة اعتمدت على أعمال مثل «ألف ليلة وليلة»، و«حفت بيكر» ... إلخ^(٢١).

إن المقارنة بين المصادر الشرقية المكتوبة، مثل «ألف ليلة وليلة»، والحكايات الشعبية التركية المنسوبة للتراث الشفاهى، كفيلة بأن تكشف لنا الكثير عن وحدة ثقافة بلاد الشرق وعن التبادل الثقافى فيما بينها. وسوف تسمح الأبحاث التى تتجه هذا الاتجاه، بتقرير المدى والكيفية التى تعرضت بهما موضوعات وموتيفات، متماثلة فى الأصل، إلى تبدلات، فى رحلتها من عصر لآخر، ومن بيئة اجتماعية لأخرى. وإن قلة الدراسات من هذا النوع تثير الأسف العميق، خاصة فى مجال الأدب الشعبى التركى.

أعربية هى أم تركية أقدم صورة من هذه القصة؟ رغم أن أحداً لا يستطيع أن يجيب عن هذا السؤال إجابة يقينية، إلا أن من الممكن افتراض أن ترجمة لديوان «الفرج...» قد مهدت لنقل الموضوع العربى إلى حكاية «كرمنشاه» التركية، إذ إن هذه الحكاية قد وضعت فى زمن حديث إلى حد كبير. ويجوز أن الفاكيرى قد اعتمد فى قصته على مصدر مكتوب، أى على ترجمة تركية لديوان «الفرج...»، وقد أضاف طبعاً بعض الفصول، مثل نجدة ضابط كرخلو، حجة عرب، كما جدد الموضوع تماماً باستخدام الزخرف الشعرى، الذى يميز الحكايات الشعبية التركية.

كما يمكن قبول تفسيرين آخرين محتملين لأصل هذه الحكاية، وإن شاب كليهما الضعف، الأول أن صيغة شفهية واحدة قد تطورت فأفرزت من ناحية قصة لخواداداد، ومن ناحية أخرى قصة كرمشاه. فى هذه الحالة، تكون القصة قد تحولت إلى صيغة أدبية فى ديوان «الفرج...». وعلى صعيد آخر، تبعاً لتطور مغاير، منفصل عن هذه الصيغة المكتوبة، تكون القصة منطلقاً لما ألفه الفاكيرى. أما الاحتمال الآخر فأن تكون الحكاية قد انتقلت أولاً من كتاب «الفرج...» إلى التراث الشفاهى، قبل أن يستخدمها الفاكيرى فيما بعد.

على أن من بين هذه الأطروحات الثلاث، تبدو لنا الأولى أكثرها منطقية على الإطلاق. والواقع أن «مدعى»، أحد أحفاد «فاكيرى»، وهو «عاشق» (شاعر شعبى) من بوشوف، يروى لنا أن جده كان واسع الاطلاع، كثير الأسفار، وأنه قد أمضى ردهاً من الزمن

المواش :

- (١) أ. سبليس، *Türkische Volksbücher*، لينج، ١٩٢٩ ص ١٨-١٩.
- (٢) انظر ابن النديم، فهرست، لينج، ١٨٧١، ج ١، ص ٣٠٦.
- (٣) برتف بوراتاف، *خلق حكايلرى وخلق حكايلشيلينى* *Halk hik ayetleri ve halk hikayeciligi*، أنقرة، ١٩٤٦، ص ١٦٥.
- (٤) نفسه، ص ٦٥ - ٥٧.
- (٥) ألف ليلة وليلة، ترجمة جالان (إلى الفرنسية)، طبعة جازيبه ج ١، ص ٢٣٩ ومايلي. انظر شوفان، *Chauvin* المكتبة العربية، Bibi. arabe ج ٦، ص ١٠٢ ومايلي وألف ليلة وليلة، ترجمة جالان، ج ٢، ص ٨٥ ومايلي.
- (٦) انظر ب. بوراتاف، *خلق حكايلرى*، ص ٧٥ ومايلي.
- (٧) برتف نابلي (بوراتاف)، *Karagiu Destanı*، إسطنبول ١٩٣١، ص ٤٦-٤٧.
- (٨) جالان، ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ١٠٧.
- (٩) أ.ر. نيكل *Ritter* : قصة هرام يياض ورياض. أمثلة أخوية شرقية ذات أسلوب فارسي.
- Historia de los amores de Bayady Riyad; una cantefable oriental en estilo persan* (Val, AR. 368).
- ليوروك ١٩٤١. ذكر لي هذا المرجع أ. هـ. يفر.
- (١٠) ليكل، نص ص ٣ وترجمته ص ٤.
- (١١) جالان، ألف ليلة وليلة، ج ١، ص ١٠٤ ومايلي. انظر ألف ليلة وليلة، ترجمة مينج (إلى الألمانية)، طبعة وكلام، ج ١، ف ٣ ومايلي. تعتمد كل من ترجمة مينج والترجمة التركية على الصيغة المصرية التي تحولت إلى طبعة بولاق.
- (١٢) جالان، ألف ليلة وليلة، ج ١، ص ١٢٥.
- (١٣) عن هذا المخطوط، انظر م. طغسزل، كسوم وأصلي، في *Laaye - Cog'rafiya Fakültesi Dergisi*، ج ٣، ص ٥. وب. بوراتاف، *خلق حكايلرى*، ص ٢٠٧ وأخيراً، شكرى أنشين، كرم وأصلي، دراسة ليد النشر.
- (١٤) سوف يورد شكرى أنشين هذه القصيدة في دراسته.
- (١٥) برتف بوراتاف وعبد الباقى جلبانالى، بير سلطان عيقل، ١٩٤٣، ص ١٣٣.
- (١٦) أحمد طلعت، *Halk surilerinin Sekli ve nesli*، ١٩٢٨، ص ٣٧ - ٣٨. انظر الترجمة الفرنسية لهذه الأخنية في: E. Saussey, *littérature populaire tur qu*.
- باريس، ١٩٣٦، ص ١٨.
- (١٧) جالان، ج ٢، ص ٣٦٠ - شوفان، المكتبة العربية، ج ٦، ص ٦٩، ٢٣٧.
- (١٨) انظر شوفان، ج ٦، ص ٧١.
- (١٩) شكرى قرچان، *Ferec ba'd esaidde*، *Osmaili daairinde mensur hikayeciligimize akt bir eser*.
- أنقرة، ١٩٤٥ في *Balleton (Türk di Kurumu)*.
- (٢٠) انظر ملخص الحكاية وبعض نماذج من الأغاني في كتابها *Laakli halk suri anyelejilisi*، ج ٢ وانظر ب. بوراتاف، *خلق حكايلرى*، ص ٣٧.
- (٢١) برتف بوراتاف، *خلق حكايلرى*، ص ٣٢ - ٣٤.

ألف ليلة وليلة

آفاق جديدة للتوصيل

عبد المنعم تليمة



العالم وطرائق التعريف به، يتصل بالإبداع والتلقى فى آن، وفى هذه الآفاق تتغير المفهومات التى تواترت عن تصنيف العلوم والفنون، فى اتجاه وحدة المعرفة البشرية. ويدهى أن كل ذلك إنما يتصل اتصالاً مباشراً بما درجنا عليه من خصائص الأبنية الثقافية المحلية والإقليمية، وصلات الثقافات المختلفة صراعاً وحواراً، فى اتجاه المشترك الثقافى الإنسانى.

وقبل معالجة اندماج الكتابة فى أداة توصيل أقدر وأدق وأدل وأوسع وأبقى، ننظر فيما جرى على الكتابة ذاتها وهى «مستقلة» عندما استعانت بالتكنولوجيا العصرية للتشبيث باستقلالها وتحسين أداء وظيقتها. اصطنع الإنسان كل مادة عرفها ليدون ويوثق ويحفظ معرفته ويخبرته: النقش، الحيوان جلده وعظامه، النبات لحاء الشجر وسعف النخيل وورق البردى، المعدن حديد ونحاس وفضة وذهب، مواد البناء الحجر والأواح الطين وأعمدة المعابد وجدران المقابر، ثم الورق. وظل استخدام الورق مئات السنين، معتمداً على النسخة - وكانت

تنهى الشواهد من حولنا أن البشرية تنتقل من طور الكتابة إلى طور الصورة. وليس معنى هذه العبارة زوال الكتابة، إنما معناها زوال استقلالها. لقد ظلت الكتابة، آلاف السنين، أداة تدوين وتوثيق وحفظ وتوصيل، لكنها صارت اليوم أضيق من أن تتسع لانهمار المعلومات والمعارف وتراكمها، وأعجز من «تسجيل» تعقد الإبداعات العلمية والفكرية والفنية وشمولها، وأبطأ من تلبية حاجات هذه المعلومات والإبداعات، هذا التوصيل الذى بات يعتمد السرعة والاتساع الكبيرين. وكل الذى ذكرناه هاهنا عن الكتابة ليس أمراً قائماً بذاته، إنما هو واحد من جملة عناصر تمثل مايجرى فى ساحات المشهد الثقافى فى عصر مابعد الصناعة الذى نميش بواكيره اليوم، ونستشرف آفاق تطوره فيما نستقبل من أيام. إن ما يجرى أبعد بكثير من انتهاء استقلال الكتابة، إذ إنه يتصل اتصالاً حميماً جوهرياً بتعديل طرائق تعرف

* أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

لمفاهيم جديدة تفسر ملامح الأبنية الثقافية التاريخية الموروثة وترصد تجادلهما في هذا العصر وتضيء المشترك الإنساني فيما بينها. إن التقدم غير المسبوق في العلم وتطبيقاته - العلم والتكنولوجيا - وما مهد لهذا التقدم من فكر وما صاحبه من نظر فلسفي جديد، كل ذلك ينص على أن إمكان أن «يتعرف» البشر على عالمهم بالآلات واحدة بات ممكناً، وينص على أن إمكان أن يتلقى البشر «التعرف» بعالمهم بكافة إمكاناتهم وكل حواسهم وطاقتهم العاطفية والذهنية بات ممكناً. ولا ريب في أن وحدة المعرفة تدفع دفعا إلى النظر - نقداً وتقويماً - فيما درجنا عليه من تصنيف للعلوم والفنون، كما أن توجه «المنتج» الثقافي اليوم إلى متلقين من كافة الثقافات يدفعه إلى إضاءة المشترك الثقافي بينهم ويدفعه إلى إعادة قراءة وتفسير الثقافات الموروثة للوقوف على الطوابع الإنسانية فيها. وفي الأمرين جميعاً، وحدة المعرفة والمشارك الثقافي، قول:

درج الدارسون على تقسيم ثنائي يميز بين العلم والفن. ثمة سبيل واحد، لديهم، أمام البشر إلى «معرفة» عالمهم، وثمة سبيلان إلى «التعامل» مع هذا العالم: سبيل العلم وسبيل الفن. أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة، كما تبدى الحقيقة في كل منهما بصورة خاصة. إن معرفة العالم مبدولة - بدرجات متفاوتة - للبشر، وإن العلم نشاط معرفي مخصوص ينهض به بعض البشر: العلماء. وإن الصلة الجمالية بالعالم مبدولة - بدرجات متفاوتة - للبشر، وإن الفن نشاط جمالي مخصوص ينهض به بعض البشر: الفنانون. ولا يميز هذا النظر بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية فحسب، بل إنه يفصل بينهما فصلاً، لم يمتص مصطنعاً ثنائية أخرى تثبت هذا الفصل، هذه الثنائية الجديدة هي ثنائية النافع والجميل. إن التعرف - في هذا النظر - «نفسي» إذا كان موجهاً بحاجة عملية ساعياً إلى تلبيتها، وإنه «جمالي» إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها. إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها،

النساخت مهنة معتبرة في حضارات العصور الوسيطة، وعرف نساخون بمهارتهم ودقتهم - ولكنها كانت حرفة شاقة مكلفة، كما كان ناسجها محدوداً، فبقى المكتوب محصوراً بين أيدي الأحاد أو العشرات. ومنذ خمسة قرون، توصل الألماني يوهان جوتنبرج (١٣٩٨ - ١٤٦٨م) إلى صنع الحروف المنفصلة، فبدأت صناعة الطباعة التي لم تتطور تطوراً ذا بال طيلة أربعة قرون كاملة. ومنذ قرن واحد - أي في نهاية القرن التاسع عشر - ابتكرت آلات جمع الحروف والتصوير الملون، فقفزت صناعة الطباعة قفزات كبيرة. بيد أن الأمر قد تبدى، بعد نصف قرن فقط من هذا التطور، على نحو لا يفي بحاجات التقدم الثقافي والمعرفي الجديدة. تبدى عجز الكتابة - مستقلة - عن استيعاب هذا التقدم تسجيلاً وتوصيلاً وحفظاً، كما تبدت مشكلات ثانوية محيطة، منها التكلفة العالية في صناعة الطباعة، ومنها مشكلات صناعة الورق وارتفاع أسعاره، ومنها الفاقد الكبير في المطبوع. وتقدم الكمبيوتر لمعالجة مشكلات المكتوب، فوضع بين أيدي الناس المادة المكتوبة الضخمة، في قرص صغير، مرئية مسموعة، ولم يعالج الكمبيوتر بهذا التطور المشكلات الفنية في طباعة المكتوب فحسب، بل إنه عالج في الوقت ذاته مشكلات توزيع هذا المكتوب، فصار هذا التوزيع على أوسع نطاق ممكن. لكن الشأن لم يكن معالجة مشكلات الكتابة، وإنما كان الشأن زوال استقلال الكتابة، واندماجها بغيرها - الإشارات والعلامات والإيماءات والنبرات والأداءات والظلال والتشكيل والتشكيل... إلخ - في وهاء توصيل أقدر على تسجيل (المادة) وأقدر على بقائها وحفظها وعلى توزيعها وترويجها.

ولقد ذكرنا - صدر كلامنا هذا - أن ما يجري على الكتابة هو وجه واحد مما يجري في الثقافة عامة في عصر ما بعد الصناعة، إذ إن الانتقال من طور الكتابة إلى طور الصورة إنما يتصل اتصالاً بتغير كيفي في مفاهيم إنتاج الثقافة وطرائق تلقيها، ويتسع هذا التغير الكيفي

وإنما تتوجه قواهم المدركة إلى الصفات والعناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية. ويتأسس على هذا النظر تاريخان للفن. أولهما تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية، وهو تاريخ الفن البدائي. وثانيهما تاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به «متخصص»، أى يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول «التجمعات» البشرية البدائية إلى «مجتمعات» ذات أنظمة اجتماعية محددة. فى التاريخ الأول، كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية فى دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً، وكان غير مقصود، فإن هذا العمل كان «جماله فى نفعه». وفى التاريخ الثانى، برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة، وبرز لكل منها وظيفة و«نفع». فى هذا التاريخ، استقلت تلك الظواهر - نسبياً - عن الممارسة العملية، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر - نسبياً - عن غيرها. والذى يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز «الأعمال الفنية» باعتبارها منتجات خاصة، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية «نفعه فى جماله». لكن هذا النظر المتواتر يتعرض لنقذات جوهرية. فإذا كان الجميل قد تطور عن النافع، وإذا كانت الظاهرة الجمالية قد نضجت مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشرى، فإن الجميل - بعد الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية - لم يتناقض مع النافع، بل إن تطور الفن أكد استحالة تمييز أحدهما عن الآخر أو الفصل بينهما فى عمل من الأعمال. كذلك كان الشأن فى ثنائية «المعرفة العلمية والصلة الجمالية». قررت هذه الثنائية أن قدرة البشر على تغيير عالمهم متوقفة على قدر ما يعرفون عن هذا العالم، وأن سبيل البشر إلى معرفة عالمهم واحد هو الإدراك المقترن بالتفسير الذى يفضى

إلى المعرفة، وإلى جانب معرفة العالم هناك الصلة الجمالية بهذا العالم وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد، هو الإحساس المقترن بالتقدير وهو الذى يفضى إلى صلة خاصة نوعية هى الصلة الجمالية. ولقد تقوضت هذه الثنائية بأساس جديد، يرى أن الإدراك والإحساس لا يحملان تمايزين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الإدراك وحده وعمل الإحساس وحده، ومن ثمة يستحيل التمييز بين ثمرة كل منهما. من هاهنا لامجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولا مجال - إذن - للتناقض بين العلم والفن.

ويدهى أن المقولات السابقة لن تستكمل دلالاتها وتخلص إلى نتائجها الحقة، إلا بأن يمرض الأساس الفكرى الجديد الناهض بالنقد والتقييم لتلك الأسس المتواترة فى تصنيف كل من العلم والفن والأدب إلى حقول وأجناس وأنواع: فى الأسس التقليدية المتواترة أن النشاط العلمى ينقسم إلى طائفتين عظيمتين من العلوم. الطائفة الأولى، هى مجموعة العلوم الإنسانية، ومدارها الإنسان فرداً وجماعة ومجتمعاً، ومفردات حقولها النفس والاجتماع والفلسفة والفن والقانون والسياسة والتاريخ والاقتصاد... إلخ. ومحاو البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعتمد بذاتية الخبرة وخصوصيتها وتفرداها وما يقترن بذلك من حرية اختيار وصياغة ملموسة حسية. أما الطائفة الثانية، فهى مجموعة العلوم الطبيعية، ومدارها الطبيعة ساكنة ومتحركة وحية، ومفردات حقولها الأحياء والكيمياء والفيزياء... إلخ. ومحاو البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعتمد بموضوعية الخبرة «التجربة» وعموميتها وما يقترن بذلك من حتمية وصياغة مجردة رمزية. وكان لهذه الثنائية سندها الفلسفى فى المتواتر التقليدى، جعل هذا السند العالم عالمين، عالم خارجى (طبيعى) جامد ساكن وآخر داخلى (إنسانى) موار بالرؤى والمشاعر والتصورات. ثم فصل ذلك السند بين العالمين فصلاً حاداً، فإذا أراد الإنسان «فهماً» لعالمه الخارجى، فإن عليه أن يتوجه إلى

أمر قد تم خلقه وإنجازته منذ البدء، فهو سكون وجمود، وإن عليه في توجهه هذا أن يتخلى عن عالمه الداخلي الموارد المتحرك، ليوفر «لفهمه» أكبر قدر من «الموضوعية». من هاهنا، كانت الحتمية في العالم الطبيعي وكانت الحرية في العالم الإنساني. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قوض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع في إدراك الإنسان لعالمه، أى فصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وبين ما هو اختياري وما هو إجباري، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسي وما هو مجرد... إلخ. ولقد اعتمد هذا الأساس الجديد الناهض في نقده وتقويمه لذلك المنظور التقليدي المتواتر، على نتائج علمية مؤكدة. اعتمد - بين ما اعتمد عليه - على قاعدتي الكم والنسبة في المادة الجامعة، وهما القاعدتان اللتان منحتا الفكر البشري تصوراً جديداً عن «تكوين الكون» وآليات عمله ومساالك مساراته. واعتمد - بين ما اعتمد عليه - على الكشف عن عوالم المورثة، الجينة gene في المادة الحية، وعلى الكشف عن كثير من حقائق الحياة يتضمنها حمض الخلايا النووي D.N.A.

وسنعمل تصنيف النشاط الفني الجمالي في طائفة من الفنون، مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب في طائفة من الأنواع. وعلى الرغم من أن المنظور التقليدي المتواتر قد خلف لنا تحديداً و«عدداً» معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً في بيان أساس التصنيف وفي بيان الترخيم الفاصلة بين فن وآخر. بل إن ذلك المنظور المتواتر - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسواراً بين نشاطات إبداعية متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جميل» وفن «تطبيقي» وفن «حرفي» صناعات يدوي. في الأساس الفكري الجديد «توحيد» للفن، قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للتلقى. إن كل مافى العالم يتجلى «مواد» مهياة لعمل المبدعين، كما أن كل مافى العالم يهيئ البشر لتلقى هذه المواد في صياغاتها

الجمالية. إن العالم يتجلى مواد جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاء يزخر بالكتلة والفراغ والضوء والنور والظل، ويتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من جسم وحجم ولون، ويتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات وما يلحق بها من صوت ونبرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والمواقف والرؤى والأحلام. فإذا ما تملك المبدع هذه المواد وأحسن استخدامها بما أوتى من اقتدار جمالي، أعاد ييد البشر إلى أن يملكوا عالمهم، وأن يدركوا موضعهم فيه، وأن يتسودوا عليه. في هذا الأساس الجديد يتبدى الإبداع قوة إنسانية كونية، تتأبى على التصنيف الضيق وتفتحها الوحدة الرحبة. والمبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية - من حيث نشأة النوع الأدبي وتغيره وتاريخه وتلاشيته في نوع أدبي آخر، أو انقراضه - هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها. هذا هو المبدأ التطوري العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخوالد في كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي نشأت فيه. ولا تزال أعمال أدبية كثيرة - من أنواع أدبية قديمة، كالملحمة والسيرة والغنايات ذوات الطوابع المهنية والحرفية والأسرية والدينية - تفي بحاجات جمالية وإنسانية عامة. لكن خلافاً للشكليات من النقاد يفسرون الأنواع الأدبية من جهة التشكيل اللغوي الخالص، مغفلين مبدأ التاريخية والاجتماعية. إنهم يؤسسون تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة - الموقف الغنائي، والموقف الدرامي، والموقف الملحمي - على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير، والنداء، والتمثيل. ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاثة بضمير يتوحد من ذات: فالمتميم يتعلق بضمير المتكلم «أنا»، والنداء يتعلق بضمير المخاطب «أنت»، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب (هو). ثم يجعلون من وظيفة التميز مفسراً للموقف الغنائي، ومن وظيفة النداء

مفسراً للموقف الدرامى، ومن وظيفة التمثيل مفسراً للموقف الملحمى. وتتوفر هذه الأبعاد الثلاثة للغة (البعد التعبيرى - البعد التمثيلى - بعد النداء والدعاء) فى الصياغة الأدبية عامة. وعلى هذا، فإن معنى أن وظائف اللغة الثلاث تقابل المواقف الفنية الثلاثة، أن هذه المقابلة هى غلبة إحدى الوظائف على الآخرين. ففى الشعر الغنائى يغلب البعد التعبيرى للغة. وفى الشعر الدرامى يغلب بعد النداء أو الدعاء. وفى الشعر الملحمى يغلب البعد التمثيلى. وغير هذا التفسير الشكلى، لمة فروض أخرى فى تفسير الأنواع الأدبية. من أبرزها: الفرض الفلسفى الذى يفسر هذه الأنواع على أساس الذاتية والموضوعية، ويأخذ بعض القائلين به بما يأخذ به أصحاب التفسير اللغوى الشكلى من جعل الضمائر: (أنا - أنت - هو) مبدءاً لتمييز المواقف الثلاثة: الغنائى والدرامى والملحمى. والفرض النفسى الذى يجعل هذه الأنواع موازاة لحاجات نفسية بشرية، سواء من قبيل المبدع، أو من قبيل المتلقى فرداً أو جماعة. والفرض التاريخى الذى يقول بالمراحل والدورات التاريخية، ونسبة أنواع فنية وأدبية معينة إلى كل مرحلة أو دورة منها، دون نظر إلى النظم والعلاقات الاجتماعية فى هذه المراحل والدورات. لكن هذه الفروض لم تتقدم بالبحث النظرى فى فلسفة الأدب كثيراً بل كان بعضها تأملياً مبهماً. والشأن اليوم أن النوع الأدبى ينشأ ويتطور فى وضع تاريخى اجتماعى محدد، وأنه يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتقنيكية فى هذا الوضع، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية هامة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى. إن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تحقق مثله الجمالى الأعلى وتمكس علاقة الإنسان فيه بماله الطبيعى والاجتماعى. فإذا كان هذا هو المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها، فلا بد من احترازين مهمين يتصلان بهذا المبدأ. الاحتراز الأول: أنه على الرغم من أن النوع الأدبى يرتبط فى نشأته ونضجه وتطوره بوضع

تاريخى اجتماعى محدد، فإن أعمالاً فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع فى غيره أو بعد انقراضه، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى ساد هذا النوع الأدبى فيه. ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام واستمرار، مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم، وبالحاجات الإنسانية عامة. والاحتراز الثانى: أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تمكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية، فإن هذا المبدأ ليس قانوناً نهائياً للأنواع الأدبية، وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة. إن النوع ينشأ ويتطور ويتعدل... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هى تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثابت فى الجمالى هو المواقف الثلاثة الغنائى والدرامى والملحمى، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات ومدارك وأساليب فى التلقى فى مرحلة ما. والمواقف كلها متحققة فى كل عمل فنى، إذ إنها الأصل فى إدراك العالم جمالاً، وإنما يغلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية فى مرحلة بعينها. والأصل فى العمل المسرحى هو الموقف الدرامى، لكن هذا الموقف لا يتحقق فى المسرح وحده، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء فى كل أثر فنى وأدبى، وكذلك الموقفان الغنائى والملحمى. وقد تنقضى الملحمة من جهة أنها نوع أدبى مرتبط بطور اجتماعى بذاته، وقد تبحث مرة أخرى فى طور اجتماعى آخر يطلبها، لكن الموقف الملحمى باق متحقق فى كل أدب ملحمى وغير ملحمى. إن التطور العام فى العصر الحديث قد أثر تأثيراً عميقاً فى التطور الفنى، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك فى التلقى جديدة. ولهذا كله، وجدنا أن الفنون والآداب

بمسبيل تجادلها وتأثرها مع كل الثقافات. ومعنى الكلام هنا أن ما يشترك فيه البشر أوسع وأعمق مما هم فيه مختلفون، وأن الوصول إلى المشترك بينهم إنما يتم بمعرفة وجوه التمايز والاختلاف، ولهذا فإن النزوع إلى بيان المشترك الثقافى الإنسانى يعتمد أول مايعتمد على المحاور العظمى بين الثقافات التى أنجزها البشر حتى اليوم. ولماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن إشارتنا إلى النزوع إلى وحدة المشترك الثقافى، إنما هى إشارة إلى نزوع إلى استشراف آفاق جديدة لوحدة البشر أنفسهم. بل لماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن ثورة العلم وتطبيقاته قد خلقت وضعاً فريداً يستشراف آفاقاً جديدة لوحدة البشر والطبيعة معاً على أرض هذا الكوكب. فلنتأمل: يوسف كامبل ١٩٠٤ - ١٩٨٧ م Campell Joseph أحد محول المقدمين من علماء العصر الراهن. كان رأس أصحاب علم الأساطير، بخاصة علم الأساطير المقارن Com-parative Mythology، غير مدافع. رامت الجماعات العلمية أن تجتمع إليه، ليستخلص لهم نتائج عمله العلمى فى ستة عقود - خاصة منذ كتابه الجهير: (البطل ذو الألف وجه) عام ١٩٣٤ - ولبحاروره فيها (١١)، يهمننا من هذه الاستخلاصات أمران. الأول إن المشترك فى الثقافات الكبرى ذو طوابع إنسانية عامة. انظر - قال رحمه الله - إلى الذكر والأنثى، تر أن الثقافات القديمة عامة جعلت الأنثى خالقة للحياة وجعلت الذكر خادماً للحياة. وانظر اليوم فى ضوء التقدم الاجتماعى والعلمى تر أن خلق الحياة وخدمتها صاراً شركة بين الذكر والأنثى. الفروق الفسيولوجية والبيولوجية بين الاثنين ضيقة محدودة، وكانت الفروق الواسعة (لقافية) فى شروط تاريخية اجتماعية خلقت ومضت، وفى الثقافة الجديدة اليوم تتراجع تلك الفروق الواسعة، ليعبر الأمر إلى الفروق الطبيعية، وشأنها أنها ضيقة محدودة. الأمر الثانى، أن الإنسان خرج من الطبيعة وانفصل عنها وصار إلى حررها ليستمد منها مواد غذائه وملبسه ومسكنه... إلخ، ثم صار - فى العصر الصناعى - إلى

الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخلت المواقف الجمالية الثلاثة فى كل أثر فنى ناجح؛ فتحققت الملحمية والدرامية فى الشعر الغنائى، وتحققت الغنائية والملحمية فى الأدب المسرحى، وتداخلت المواقف الثلاثة فى الرواية... إلخ.

عالم يتغير تغيراً استراتيجياً جوهرياً. والتغير هاهنا هائل عميق، هو الثالث - بعد الثورة الزراعية و الثورة الصناعية - منذ درج الإنسان على أرض هذا الكوكب. ماذا قلت هنا؟ قلت: «عالم متغير» ولم أقل: «عالم جديد» إن أردت صفة (جديد) فأضف إليها صفة أخرى تفيد عملية النشوء والتكون التى تسير الآن مسير الشمس وتجرى مجراها، قل: «عالم جديد يتكون». فإن رمت فهماً لهذا التغير والتكون فلا تفتش عن سبب وحيد أو نتيجة وحيدة، لأن كل العوامل الفاعلة فى الانتقالات الاستراتيجية العظمى أسباب ونتائج فى آن. إنما صغنا اتجاه التغير والتكوين فى تجليات ومظاهر، حددنا منها أمرين، أولهما اتجاه إلى وحدة المعرفة. وهما هنا ننص على أن وحدة المعرفة لا تعنى زوال التخصص فى حقول معرفية راهنة أو مستحدثة ولازوال تمايز فنون وأنواع أدبية موروثة أو مستجددة، وإنما تعنى زوال استقلال كل ذلك. ومعنى الكلام هنا أن كل تخصص علمى ومعرفى سيظل يعطى نتائجه، وأن كل إبداع فنى وأدبى سيظل يعطى نائله، وإنما تبلغ كل التخصصات العلمية والإبداعات الجمالية كل طاقاتها فى العطاء والدلالة بطرائق التوصيل الجديدة - تكنولوجيا الاتصال والتوصيل - التى تزيل فى أداؤها استقلال التخصصات العلمية والأجناس الفنية والأنواع الأدبية، لتمنح البشر «معرفة» بملهم، يتأزر فى إنتاجها التعريف والتشثيل والتصوير والتشكيل... إلخ. وثانى الأمرين اتجاه إلى التفتيش عن المشترك الثقافى الإنسانى فى حوار الثقافات والأبنية الحضارية المتوارثة والمتواصلة والراهنه. وهاهنا ننص على أن هذا التفتيش لايعنى مواراة خصائص الثقافات المحلية والإقليمية وإهمال حقائقها، بل إنه ليعنى - أصالة - ازدهار هذه الثقافات

تخريبها والعدوان عليها، ففضبت وتهيات لرد العدوان، فكان لابد من استراضائها والتصالح معها. من هنا، كانت آخر وصايا يوسف كامبل رحمه الله، قال: أعيثوا الطبيعة تصح وظائفها فيكم، وتعاونوا معها تصح حياتكم فيها. في هذه الأفاق الجديدة، النزوع إلى وحدة المعرفة والتفتيش عن المشترك الثقافي، وقعت دوائر الإنتاج الثقافي على خوالد لا ينفد مددها في النصوص الدينية والمعائد الموروثة والمأثورات الأسطورية والشعبية... إلخ. وتقدم الكتاب المقدس يعطى نائلة الفريد، فصار أنبياء الله أقرب إلى كل إنسان من حبل الوريد، وصار أوليائه أصفياء وأصدقاء وأحباء لكل أحد، وصار هديه سبباً لمئات الملايين من المتلقين. ولا يتم هذا الأمر بغير كتابنا الأقدس، القرآن الكريم، لكن محاذير جمّة تحول دون ذلك. بيد أن هذه الدوائر التي تنتج الثقافة الراهنة وقعت من ذخائرنا على (ألف ليلة وليلة)، فوجدت رحابة جمالية ثقافية حضارية باهرة تخطط بالعقل والعين والقلب جميعاً. كيف كانت قراءة (ألف ليلة وليلة) (مكتوبة)، وكيف صارت في أفاق التوصل الجديدة؟

*

جرت القراءة الغربية لـ (ألف ليلة وليلة) في مناخ ثقافي غربي يبحث عن «المغايرة» الثقافية ويؤكددها ويشبها كأنها حقيقة سرمدية. عرفت الثقافة الأوروبية (الليالي) إبان الانتقال الثقافي الأوروبي من الحزم الكلاسيكي إلى البراح الرومانتيكي.

كان الأصل الرومانتيكي «تفرد» ذات كل أحد من آحاد الناس، من حيث العوامل الفاعلة في تكوينه الداخلي الروحي والنفسي والشمسوري، ومن حيث موجبات سلوكه وأنماط هذا السلوك. ثم انسحب هذا الأصل من الأحاد إلى الجماعات والمجتمعات البشرية، فكل جماعة بشرية - مجتمع - «تتفرد» بخصائص ذاتية تغاير غيرها من حيث العوامل التاريخية الفاعلة في نشوئها وتطورها، ومن حيث المكونات العقيدية والقيمية

المكونة لبنائها الثقافي والحضاري. أنتج النزوع الرومانتيكي الغلاب فرحاً عظيماً بتحرير «شخصية» الفرد من قيود الأخلاقية الكلاسيكية، كما أنتج - بذات «الأصل» - روحاً قومياً يعتز بتفرد كل بلد أوروبي بتراته المحلى ذى الخصائص الذاتية المبكرة، ويعتز في ذات الوقت بروح أوروبي واحد عقلاني متطور متحضر. فضجت نظرة أوروبية إلى العالم ذهبت إلى بعيد وغلّت في اتجاه أن: ثمة حضارة أوروبية ذات خصائص متفردة طابعها العلم والعقل والعلاقات الاجتماعية الرشيدة والحرمان السياسية والشخصية المكفولة، وثمة تجلٍ لكل هذه الخصائص في ظواهر البنية الثقافية الأوروبية علمياً وفكرياً وإبداعياً. وفي هذه النظرة إلى العالم النموذج النقيض: المجتمعات غير الأوروبية؛ لكل منها خصائص تفردة، طابعها الاعتداد بقوى وراء الواقع تسير هذا الواقع وتوجهه إلى مقاديره المقدرة سلفاً ومواراة العقل وكرامية التجريب والعلاقات الاجتماعية العشائرية والقبلية وضياع ذوات الأفراد في جهل مظلم بالحرمان، وهذه الطوابع سرمدية ساكنة جامدة، ولها تجلياتها في البنية الثقافية لكل من هذه المجتمعات. ونشط الدرس الحديث في أوروبا، يتوجه في درس المجتمعات الأوروبية إلى تاريخ الأفكار وتطور العلوم والأنساق الفلسفية والإبداعية الفنية ورصد العوامل الفاعلة في تطور المجتمع ونشوء العلوم الجديدة، علوم الإنسان والمجتمع والتاريخ والنفس، والفنون الجديدة، التصوير الزيتي والموسيقى الكلاسيكية والرواية... إلخ. ويتوجه في درس المجتمعات غير الأوروبية إلى بيان الغرابة والمغايرة في الصياغات الثقافية الموروثة، الأسطورية والخرافية والشعبية، وإلى بيان الخروج عن المألوف والخارق للمعتاد في تصورات تلك المجتمعات عن حركة الكون والإنسان والحيوان والطير والجن... إلخ. وقد أهان على التوجه الأخير وسنده ظهور الاهتمام بالفلكلور - بدأ استخدام المصطلح منذ منتصف القرن الماضي - ونضج نسبي في أدواته وإجراءاته. وكان الشأن في بواكير هذا العلم الجديد الاعتداد بما يجمع

خصائص الموروثات الأوروبية في روح حضارى واحد، وما يوزع خصائص موروثات المجتمعات غير الأوروبية في أرواح متعددة بغير نهاية.

كانت الأبنية الثقافية والحضارية غير الأوروبية - في هذا النظر - أدنى إلى التوقف من زمان بعيد يهددها الضياع والانقراض في أضواء هذا العصر الجديد الباهر، من ثم يلزم درسها وحفظها من الضياع شواهد على جماعات توقف تطورها، ثم إبداعها حيث مكانها الحق، المكتبات والمتاحف، في هذا المناخ الثقافى تعرفت أوروبا (ألف ليلة وليلة) وقرأتها مخطوطة، وترجمتها، ونشرتها. عرفت أوروبا أشياء عن (ألف ليلة وليلة) منذ القرن السادس عشر، لكنها وجدت الأثر مبذولاً بين أيدي القارئ في نشرات وطبعات تعددت وذاعت منذ فجر القرن الثامن عشر إلى اليوم، من أهمها ترجمة J.C Mar- drus الفرنسى وترجمة Sir Richard Burton الإنجليزى. بيد أن ترجمة الفرنسى أنطوان جالان ١٦٤٦ - ١٧١٥م Antoine Galland التى أخرجها في عشرة مجلدات في فجر القرن الثامن عشر بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٩١٢، تعد عمدة الترجمات الأوروبية.

ولأن ترجمة جالان أوسع الترجمات الأوروبية ذيوها وانتشاراً، فإنها خير شاهد على ما نذهب إليه هنا، من أن القراء الأوروبية لـ (الليالى) «مكتوبة» قد أضاعت الغرب والفريد والنادر والشاذ في حضارات «الشرق» من ناحية، وقد «أوربت» النص الشرقى في مواضع منه لا تنطق - في هذه القراء - و (الذوق) الأوروبى الذى صار معياراً يقاس به قبول مثل ثقافى (مغابر) أو رفضه. تخرج جالان في مدرسة الألسن وعمل دبلوماسياً في القسطنطينية، وقام بزيارات لربوع الشام، ثم عمل باحثاً وأستاذاً في الكوليج دو فرانس، وفي العملين جميعاً رعى - مع غيره - إلى صياغة سياسة تنتهجها فرنسا إزاء «الشرق». توخى جالان في ترجمة (الليالى) أن يقدم عوالم القصور والأبهة والحب

والجنس والخيال والمغامرة والسحر... كما توخى في الوقت ذاته أن يصوغ مواضيع كثيرة من النص في زى فرنسى أوروبى لا يخفى، فاهتم بالتناغم والتناسق والمغزى التعليمى. لذلك تقبلت ترجمته، ولم يتحرج المربون والآباء من بذلك لأبنائهم من طلبة المدارس والمعاهد، ولم يتحرج المثقفون من اقتنائها، ولم يتردد جمهور القارئ من العيش في عوالمها الخلافة. هي إذن - ترجمة جالان - قراءة أوروبية لـ (الليالى) مكتوبة، طلبت فيها أوروبا ذلك العالم البعيد الغرب (المغابر) فوقعت عليه، لم هي قد طلبته في زى أوروبى، لأنها جعلت مثلها الثقافى معياراً يقاس به وعليه كل مثل ثقافى آخر. ثمة قراءة - عالمية ٢ - ثانية لـ (ألف ليلة وليلة) المكتوبة غير القراءة الأوروبية التى نحددنا عنها، هذه الثانية هي قراءة الدائرة الحضارية الصينية في الشرق الأقصى. هذه القراءة الشرقية القصية تأسست - حتى سنوات قريبة جداً - على قراءة أوروبا، ذلك أن (الليالى) قد ترجمت إلى الصينية واليابانية عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية مباشرة، فكان طريق (الليالى) إلى ذلك الشرق القصى عبر أوروبا. هذا بدعى، لأن المثل الثقافى الأوروبى كان مهيمناً في أركان العالم الأربعة في القرن الماضى وقطعة عظيمة من هذا القرن العشرين. من ها هنا، تبدى في الموقف الثقافى الشرقى، الصينى واليابانى خاصة، النزوع إلى التماس «المغابرة»، وقوى هذا النزوع وزكاه صحوة فادحة للروح القومى الغالى الذى يجد عبارته المثلى في التمايز العميق بين ماسمى في بعض الأدبيات «الأنا - الآخر». أصل ذلك الشرق القصى ذاته (القومية) بالالتفات إلى جوامع مميزة تتفرد بها أبنيتها الثقافية وموروثاته الفكرية والفلسفية والإبداعية. أقام فكرية جديدة مؤسسة على عقائده الموروثة، الشنتوية Shinto - الدين الهلى الخالص في اليابان - والبوذية Buddhism والكونفوشسية Confucianism وعلى عقائد شعبية جمعة. جمعت الفكرية الجديدة عناصر كثيرة متواترة ساعية إلى تفسير خلق (٢) العالم وأسرار الميلاد والحياة والموت، وقوى الدفع في

عالمى الشهادة والغيب، وقوى الطبيعة من بانية وهادمة، وعناصر الكون من حركة الأفلاك والشموس والأجرام والأقمار وقواها، وما وراء الواقع من قوى فاعلة محيرة وخفية.

وجمعت هذه الفكرة الجديدة عناصر جملة متواترة فى النظر إلى الإنسان والمجتمع، وأسست عليها نظاماً أخلاقياً حازماً؛ الولاء للغابرين من آباء وأسلاف وأبطال وعبادة أرواحهم، التقدم بتحصيل المعرفة، العلم وقوة الإرادة أداتان للعمل، الحلم والتواضع أداتان للمعالة. فإذا تحقق كل ذلك صارت الفردوس داراً للجماعة، فلا خلاص للفرد وحيداً. وأضاعت هذه الفكرة موروثات ثقافية معجبة، من أساقى فكرية وفلسفية وأخلاقية، إلى صياغات فريدة خرافية وأسطورية، إلى إبداعات باقية غنائية ودرامية وملحمية. وقد نجح هذا النهوض الشرقى الحديث، من أواخر القرن الماضى إلى اليوم، فى تأسيس أهم تجربتين تاريخيتين فى المصور الحديثة؛ كان القول إن الرأسمالية وما يسندها من ليبرالية حقيقة غريبة، فزلزلت تجربة اليابان هذه المقولة بتأسيس تجربة رأسمالية ليبرالية فريدة فى الشرق. وكان القول إن الاشتراكية وما يسندها من ديمقراطية شعبية حقيقة غريبة، فزلزلت تجربة الصين هذه المقولة بتأسيس تجربة اشتراكية ديمقراطية فريدة فى الشرق. وصارت التجريبتان إلى آفاق الثورة الثالثة، ثورة العلم وتطبيقاته والمعلومات وتدقيقها والاتصال والتوصيل، فصارنا قيادة لمركز أول فى عالم اليوم. وعلى الرغم من هذا كله، فقد ظل هذا المركز الحضارى الناهض، إلى سنوات قريبة، يرى العالم (الآخر؟)، حسب المثل الثقافى الغربى، لقد قرأ (ألف ليلة وليلة) مكتوبة بعيون أوروبية.

أخذ الموقف الثقافى يتغير فى عالم اليوم حسب الآفاق التى وصفناها صدر هذا البحث. بدأ استقلال الكلمة مقولة ومطبوعة فى التراجع بالاندماج فى كل عناصر التعريف والتوصيل والأداء وطاقاته وإمكاناته، كما

بدأ انغلاق الثقافات المحلية والقومية فى الانتهاء بإمكانات التواصل الهائلة و (تكنولوجيا) الحوار البازغة. وتأسست دوائر إنتاج ثقافى عملاقة متعددة للقوميات والقارات - (يابانية - أمريكية - أوروبية، حتى اليوم) - نتوجه لمئات الملايين من المتلقين من أركان العالم كافة ومن مختلف أبنيتهم الثقافية والاجتماعية والحضارية.

استلكت هذه الدوائر من إمكانات تكنولوجيا التعريف والتمثيل والتصوير والتنظيم والتشكيل والأداء والإلقاء، ما جعل عملها يصدر عن آفاق وحدة المعرفة، كما أن نوع المتلقى الجديد (العالمى) وجه عملها إلى الصدور عن وحدة المشترك الثقافى الإنسانى فى الأبنية الثقافية والحضارية المختلفة. ومعلوم أن السينما منذ نشأتها المبكرة (الصامتة) قد نفذت مجموعة من قصص (ألف ليلة وليلة)، (لصر بغداد) صامت عام ١٩٢٤، وناطق عام ١٩٤٠، ١٩٧٨ م. (على بابا) ١٩٣٧، ١٩٤٤، وغير ذلك. لكن الأعمال التى نفذت هذه القصص - حتى فى السينما الشرقية الصينية واليابانية - لم تخرج كثيراً عن القراءتين الأوروبية والشرقية اللتين وصفناهما فى الفقرة السابقة. لكن الموقف يختلف الآن تماماً؛ صدرت الترجمة اليابانية الأخيرة لـ (ألف ليلة وليلة) عن العربية (٣) مباشرة صيف ١٩٩٢، فى حوالى عشرين جزء، ولأحظت أن الكتاب قد حظى بتقدير المثقفين وأهل الاختصاص. لكن حدث فى الوقت ذاته، خلال أيام معدودة بعد صدور الترجمة، أن قصصاً كثيرة منها نفذت بكل وسائل الأداء والتوصيل فصار الأمر إلى ملايين المتلقين خلال أدوات الاستقبال المستجدة كافة، من أشرطة وأقراص وعروض حية... إلخ. ووضعت كثرة من دوائر الإنتاج الثقافى قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى خطوط إنتاج واحدة مع نظائرها من القصص الغربى والشرقى؛ وضمت Sankuo - chih الصينية مع علاء الدين ومصباحه السحري العربية مع رابونزل Rapunzel وهانزبل وجريتل Hansel and Graetel الغربيتين، فى خط إنتاج واحد.

خطوط الإنتاج الثقافي اليوم - لنقل Faerie Tale Theatre مثلاً - تعتمد في هذا الباب الفنى على نماذج من مجموعة الأخوين جريم: Grimm Brothers collection بمقوب Jacob (ولد سنة ١٧٨٥م) وفيلهلم Wilhelm (ولد سنة ١٧٨٦م).

مع نماذج من (ألف ليلة وليلة) مأخوذة عن نصها العربى أو منقولة عن العربية مباشرة مع الخدمة العلمية اللازمة، مع نماذج من القصص الشرقى القصص خاصة ذلك القصص الرمزي العجيب، حول الخير والشر والأرواح والأشباح والغيلان والشياطين والحب والخيانة ونكران الجميل والعدو، وذلك الذى نستخلص منه الموازنة بين رموز متواترة كالتنين الصينى الهائل والتملح اليابانى الإله والنمر الآسيوى فى موازنة الذئب الأوروبى... إلخ. وبين أيديها خطوط إنتاج تضع قصصاً من (ألف ليلة وليلة) وقصصاً يابانية موروثة مشهورة فى خط إنتاج واحد. يضم هذا الخط ثلاث مجموعات كبرى تمثل القصص اليابانى الشعبى خلال ألف سنة. تضم المجموعة الأولى عملين الأول (جنجى مونوجاتارى) أو (حكاية جنجى) التى وضعتها إحدى سيدات القصر فى أوائل القرن الحادى عشر، وهى السيدة Murasaki Shikibu، والثانى (كتاب الوسادة) الذى وضعته سيدة أخرى من سيدات القصر فى التاريخ نفسه تقريباً وهى السيدة ماكورا نوسوشى (٩٩٦ - ١٠١٢) Mak:ura no soshi. وتضم المجموعة الثانية عملين من القرن الثالث عشر، حيث تبدت بطولة الساموراي المغوار، العمل الأول هو (هايكى مونوجاتارى) أو (حكاية

هايكى)، والعمل الثانى هو (تابها يكى) أو (سجل السلام العظيم). وتضم المجموعة الثالثة مسرحيات من القرن السابع عشر/ الثامن عشر، وضعها تشيكاماسا مومونوايمون (١٦٥٣ - ١٧٢٤م) وهى مسرحيات شعبية جبهة تعكس ظهور دور طبقة التجار وظهور الرجل العادى بطلاً محل محل الساموراي المغوار ونفذت هذه المسرحيات طويلاً على مسارح العرائس، ثم نقلت على مسارح الكابوكى، وتخطى بإقبال شعبى عريض. يضم هذا الخط - وتنهض به دوائر إنتاج كبرى، من بينها N. H. K. ذات المستوى الثقافى الرفيع - قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى مقدمتها قصة (سندباد). وكانت السينما قد أدت سندباد مرات (رحلة سندباد السابعة) The 7th voyage of Sindbad سنة ١٩٥٨، (رحلة سندباد الذهبية) The golden voyage of Sindbad سنة ١٩٧٤، و (سندباد وعين النمر) Sindbad and The Eye of the Tiger سنة ١٩٧٧م.

لكن هذه الأعمال صدرت عن قراءة المكتوب التى وصفناها. أما فى خط الإنتاج الذى نشير إليه، فإن التفسير - تفسير الرحلة السندبادية - يتجاوز المغامرة والمواقف المشيرة والطرافة، إلى أعمق وأغوار جديدة، فهدى الأمر بحثاً شاقاً عن المعرفة، كما تهدى فى طائفة من التعارضات بين بشر وطبيعة، وفرد ومجتمع، وبحر متحرك وأرض ساكنة، وقوى إنسانية وأخرى خفية... إلخ.

كل هذا بداية فحسب، إنما الأمر ينبى بأفاق لا متناهية.

الهوامش:

- ١ - أهد للمحاضرة المشهورة، المسجلة فى خمس ساعات، تلميذ كامبل الأثير ومريده، دكتور بل موير Bill Moyers، الذى جهز المحادثات والمصورات والتعليق والنصوص وكافة المواد الفنية وسائل الإيضاح.
- ٢ - مواضع متعددة من دراسة المخرج، ومواضع متعددة من القسم الثانى Confucius, The Nalects. Edited and Translated by Arthur Waley. London 1938
- ٣ - أنم هذه الترجمة من العربية ليكيدا (أوسامو) المتعرب اليابانى المعروف، واتصل كلاب هذه السطور بإتمام الترجمة.

جائزة السيدة / سوزان مبارك

لأدب ورسم كتب الأطفال

لعام ١٩٩٤

مجالات الجائزة:

أولاً : جائزة أحسن كتاب للأطفال صدر في مصر عام ١٩٩٤ .
وذلك من ناحية التأليف والرسوم والإخراج الفني والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدمجون للاشتراك في المسابقة بإرسال الكتب التي يرشحونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال) .

ثانياً : جوائز السيدة / سوزان مبارك للكتاب ورسامي كتب الأطفال من الشباب .
أ- في مجال أدب الأطفال :

- مغامرة في سيناء أو الوادي الجديد أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلوين يحتوى على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (لسن ما قبل المدرسة)

ب- في مجال رسوم كتب الأطفال :

- كتاب مجسم يحتوى على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (لسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتسابق من الرسامين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك في مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط بالنسبة لمؤلفي كتب الأطفال :

- ١ - يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك في المسابقة لم يسبق نشره بأي صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.
- ٢ - تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة على الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان الممالك - بالروضة وذلك في موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤ .
- ٣ - يتم منح جائزتين في فرعين من فروع المسابقة .

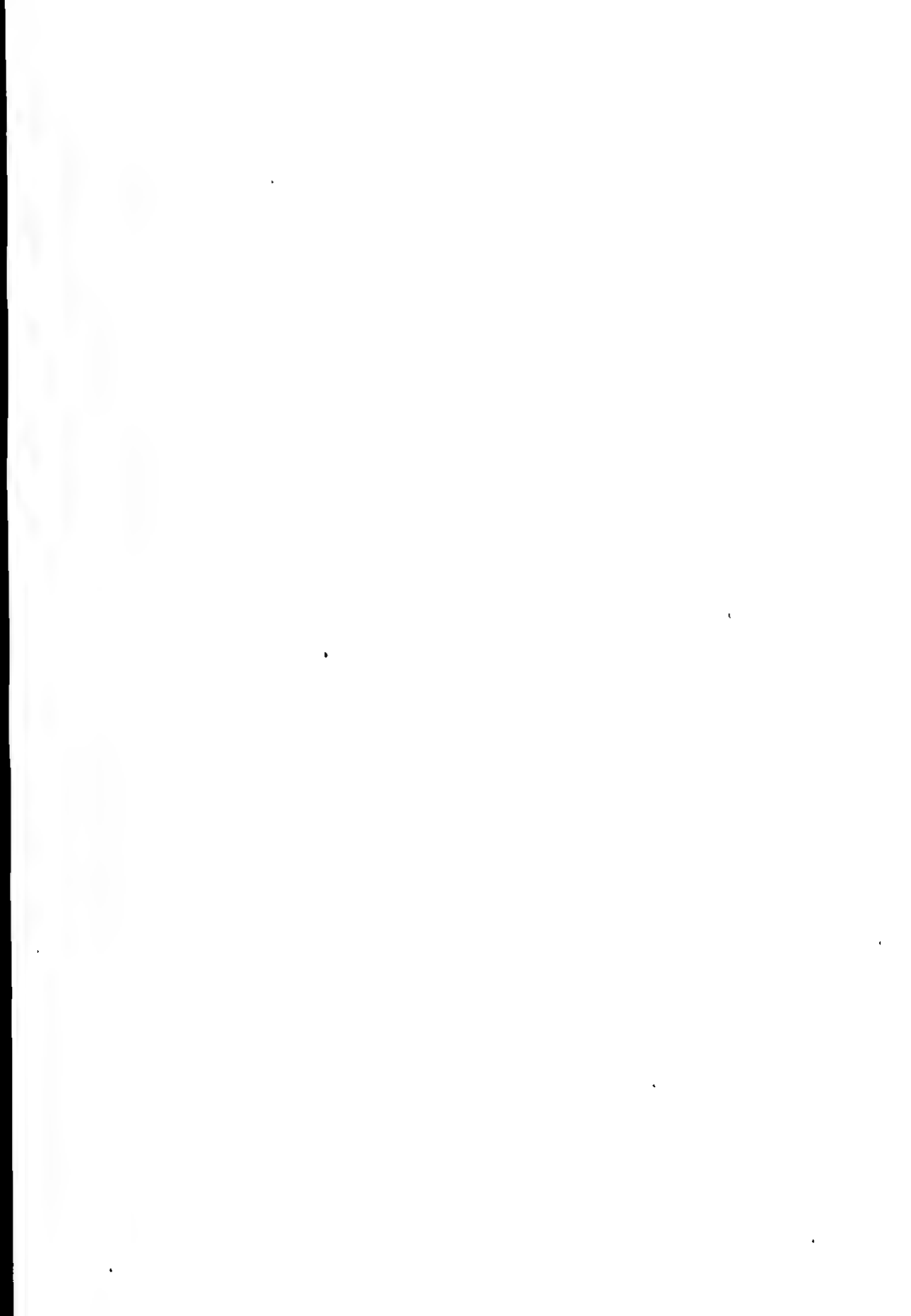
الجوائز:

التأليف : الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الرسوم : الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه

وسوف توزع الجوائز في معرض القاهرة الدولي لكتب الأطفال الحادى عشر في ٢٤ نوفمبر ١٩٩٤

أفاق نقدية

- ١٠ مترجمو ألف ليلة
- ١١ استعارات ألف ليلة
- ١٢ ألف ليلة : حلم بورخيس
- ١٣ أثر ألف ليلة في رؤية العالم عند بورخيس



مترجمو ألف ليلة وليلة *

خورخي لويس بورخيس**

١ - الكاتب ريتشارد بيرتون

في عام ١٨٧٢، في تريسته Trieste، وفي قصر
تمائله رطبة وبنائه متهاككة، شرع أحد السادة، ازدان
وجهه بندبة أفريقية - الكاتب ريتشارد فرانسيس بيرتون،
القنصل الإنجليزي - شرع في ترجمة شهيرة لـ (كتاب

هذه ترجمة للدراسة معروفة كتبها بالإسبانية الأديب الأرجنتيني خورخي
لويس بورخيس وصدرت في كتابه الذي يحمل عنوان «فاتيغ الحلو»
(بونس أريس، دار نشر Emece، ١٩٥٣). وأود أن أشير إلى بعض الأمور
التي ربما ألفت ضوءاً على هذا النص، منها أن الكاتب قرأ الأدب العربي
المترجم بعين القارئة العاطف والذوق للغة الإنجليزية وبلاغتها، وأن بورخيس
كان مترجماً أيضاً (أي ترجم إلى قرأه نصوصاً من لغات أخرى) وهي ما
في ذلك من مخاطر وما يحققه من إنجازات، وهي أيضاً لنا عندما نقرأ
عملاً مترجماً نستمتع جمالاً وشعرة في النص المترجم من خلال أسلوب
وبلاغة ومفردات من توفر على الترجمة.

وهذا النص ينج بالمصطلحات والمبارت والمفردات التي أوردها الكاتب في
لغاتها الأصلية ولما ينقلها إلى العربية فيما عدا تلك التي أرتأى نقلها
بلغتها الأصلية كما هي، في سياق النص العربي، (كما فعل الكاتب في
نصه الإسباني) حفاظاً على طبيعة هذه الدراسة التي تقارن بين عدة نصوص
في لغات مختلفة.

** ترجمة : محمد أبو العطاء، قسم اللغة الإسبانية، آداب القاهرة.

ألف ليلة وليلة^(١)، الذي يطلق عليه «النصاري» أيضاً
اسم (١٠٠١ ليلة). وكان من بين أهدافه غير المعلنة
من تلك الترجمة القضاء على سيد آخر (له أيضاً لحية
عربي ووجه لوحه الشمس) كان يعد في إنجلترا معجماً
ضخماً ثم مات قبل أن يتمكن منه بيرتون بزمان طويل.
هذا السيد هو إدوارد لين Edward Lane، المستشرق
ومصاحب ترجمة شديدة العناية لـ (ألف ليلة وليلة)
جاءت بدورها لتحرف ترجمة أخرى قام بها جالان
Galland، ترجم لين ضد جالان، وترجم بيرتون ضد
لين، ولكي نفهم بيرتون لابد أن نفهم سلالة الأعداء
هذه. وأبدأ بمؤسسها، من المعروف أن جون أنطوان
جالان كان مستعرباً فرنسياً أحضر معه من اسطنبول
مجموعة صبورة من العملات ودراسة عن انتشار القهوة
ونسخة عربية من (الليالي) ومارونياً إضافياً له ذاكرة لا
تقل غيلاً عن شهرزاد. إلى ذلك المستشار الغامض -
الذي لا أود أن أهفل ذكره، يقولون إن اسمه «حناء» -
ندين ببعض القصص الأساسية التي لا يعرفها الأصل:

قصة علاء الدين، قصة الأربعين حرامياً، قصة الأمير أحمد والساحرة، قصة أبي الحسن النائم الصاحي، قصة الأخنتين الفيوريتين من الأخت الصغرى. ويكفى فقط ذكر هذه الأسماء لبيان أن جلالان استحدثت سابقة مضمناً حكايات سيجعلها الزمن فيما بعد أساسية، ولن يجرؤ المترجمون من بعده - أعداؤه - على حذفها.

ثمة أمر آخر لا يقبل الشك. جاء أشهر وأبعد مديح وأشهره لـ (ألف لبله) - كوليردج، توماس دي كوينزي، ستندال، تينسون، إدجار آلان بو، نيومان - من جانب قراء ترجمة جلالان. فلقد مرت مائتا عام وعشر ترجمات لكن أبناء أوروبا وأمريكا الذين يفكرون في (ألف لبله ولبله)، يفكرون على اختلافهم في أول ترجمة. إن النعت من «ألف لبله» لا علاقة له بإباحيات بيرتون أو مردروس Mardrus الرفيعة، وله كل العلاقة بدرر وسحر أنطوان جلالان.

وترجمة جلالان، حرفياً، هي أسوأها جميعاً صياغة وأشدّها كذباً وضعفاً، بيد أنها أكثر ترجمة قرئت. من تألفوا معها صرفوا السعادة والمفاجأة، إذ إن شرقيتها (Orientalismo) - التي تبدو لنا الآن فجة - بهرت آنذ كل من كانوا يستنشقون سعوطاً ويحبكون مأساة من خمسة فصول. ظهرت فيما بين عامي ١٧٠٧ و ١٧١٧، في اثني عشر مجلداً فخماً، اثني عشر مجلداً قرئت عدداً لا يحصى من المرات وترجمت إلى اللغات المختلفة بما فيها الهندوستانية والعربية. ونحن - مجرد قراء متأخرين من القرن العشرين - نشم فيها الآن مذاق القرن الثامن عشر مفرط الحلاوة وليس الأريج الشرقي الغابر الذي تسببت ترجمة جلالان، منذ مائتي عام، في تجده وفي مجده. ولا ذنب لأحد في ذلك، وأقلهم جميعاً جلالان. في بعض المرات، أضرت بترجمته التغيرات التي طرأت على اللغة. ففي مقدمة ترجمته الألمانية لـ (ألف لبله)،

ذكر الدكتور فيل Weil أن تجار جلالان - الذي ليس له عذر - يتسلحون «بحقيقة بها نمر» كلما أرغمتهم الحكاية على اجتياز الصحراء. ويمكننا أن نفند هذا الرأي بأن ذكر التمر في وقتها، أي في حوالي ١٧١٠، كان كافياً لطمس صورة الحقيقة، لكننا لسنا في حاجة إلى ذلك؛ فلكمة «حقيقة»، حينئذ، كانت تعني نوعاً من أنواع «الخرج» أيضاً.

وهناك انتقادات أخرى. ففي تقرير أرعن مازال باقياً في «أجزاء مختارة»^{٢٢}، طبعة ١٩٢١، يستهجن أندريه جيد ما أتاحه أنطوان جلالان لنفسه من تصرف، وهو بذلك يحاول (للسذاجة تفوق صيته تماماً) أن ينفي عن ترجمة مردروس حرفيتها - ذات صبغة نهاية القرن (المقصود هنا القرن التاسع عشر) مقارنة بترجمة جلالان (التي تنتمي إلى القرن الثامن عشر) - وعدم أمانتها التي فاقت ترجمة جلالان.

وتحفظات جلالان دنيوية، يوحى بها الحياء لا الوازع الأخلاقي. أنقل هنا بضعة أسطر من الصفحة الثالثة من نصه:

«Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, n'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison».

وبوضح بيرتون أن هذا الـ Officier المبهم؛ طباح زنجي زنخ بشحم المطبخ والسناج. وكلاهما، على اختلافهما، بحرفان؛ فالأصل أقل تصنعاً من جلالان وأقل شحماً من بيرتون (بصدد الحياء؛ في سياق جلالان المهذب، تبدو عبارة «recevoir dans son lit» فظة).

بعد تسمين عاماً من وفاة أنطوان جلالان، ولد مترجم آخر لـ (ألف لبله ولبله)؛ إدوارد لين الذي لا يكف

• Valise

• بالفرنسية، في الأصل.

إلى تخفيف هذا الحوار «غير اللائق» فيترجم أن الملك سأل عن نوع السمكة وأن الصياد الماكر يجيبه بأنها من نوع مختلط. وفي الليلة ٢١٧، يرد ذكر ملك له امرأتان، يأتي إحداهما ليلة والأخرى الليلة التالية، وهكذا عاشوا في سعادة. ويُفسر لين حسن طالع هذا الملك قائلاً إنه كان يعامل زوجته «بحياد»... وأحد أسباب ذلك أنه كان يتوجه بعمله هذا إلى «منضدة حجرة المعيشة»، مركز الأحاديث المهذبة وقراءة ما لا يسبب حرجاً.

تكفيه فقط أقل إشارة جسدية، مهما كانت عارضة، كي ينسى لين شرفه ويفرط في تخيالاته وتستراته. ليس له عيب آخر. ففيما عدا علاقته الخاصة بهذا الإغراء، يعتبر لين ذا مصداق مثير للإعجاب. وترجمته منزهة عن أي غرض، وتلك ميزة إيجابية. فهو لا يهدف إلى إبراز التنوع الفج لـ (ألف ليلة)، كما في حالة الكاشن بيرتون، ولا يتغيا تناسبه أو تخفيفه، كما في حالة جالان. فهذا كان يروض العرب كي لا يشلدوا - بشكل لا يمكن تداركه - في باريس، أما لين فهو مدقق فيما يختص بالإسلام. وكان جالان يتجاهل كل إحكام حرفي بينما يرد لين تفسيره لكل كلمة غامضة. جالان يستدعي مخطوطة خفية ومارونياً راحلاً، ولين يشير إلى الطبعة والصفحة. جالان لا يهتم بالحواسي، ولين يكوم فوضى من الشروحات التي لو رُبت لاحتاجت إلى مجلد خاص. المخالفة: هذه هي القاعدة التي يفرضها عليه سلفه. ولين سيلتزم بها؛ يكفيه ألا يختصر الأصل.

ولقد تناول الجدل الموسع بين نيومان وأرنولد (٦١) - ١٨٦٢ - الذي فاق شهرة طرفيه - كلا المنهجين العامين في الترجمة. دافع نيومان فيه عن المنهج الحرفي، أي عن الإبقاء على كافة خصائص ومعاني الأفعال، بينما أيد أرنولد أعمال الشدة في حذف التفاصيل التي قد تحول الانتباه عن السياق أو تعطله. ويمكن للمسلك الأخير أن يتيح لنا متعة التناقض والرصانة، في حين أن المسلك الأول يوفر لنا المفاجآت الصغيرة والمستمرة.

مترجموه عن تكرار أنه ابن الدكتور تيوفيلس لين Theophilus Lane، رجل دين من هرفورد Hereford. وقد تكفينا هذه المعلومة الخاصة بأصله (والشكلية الرهيبة التي توحى بها). خمس سنوات دراسية عاشها المستعرب لين في القاهرة، «بين مسلمين فقط تقريباً، متحدناً ومستمعاً للفتهم، ومعتاداً عاداتهم في حرص شديد ومقبولاً بينهم كواحد منهم». ومع هذا، لا لئالي السهر المصرية ولا القهوة السوداء الغزيرة المضافة إليها حبة الهال ولا النقاش الأدبي الدائم مع جهابذة القانون ولا العمامة المسلمين الموقرة ولا الأكل بالأصابع أنسته الحياء البريطاني، شعور سادة العالم بوحدة مركزية والمترفة. من ثم كانت ترجمته الراقية لـ (ألف ليلة) - أو هكذا بدت - مجرد موسوعة مراوغة. فالأصل، من حيث حرفيته، ليس إباحياً، لذا فإن جالان ينقح بعض المبارات العارضة لاعتقاده أنها فاسدة الذوق. أما لين فهو يجد في إثرها ويتعقبها كشرطي. فلا تتلف نوايته والصمت، بل هو يفضل محوراً مستهجناً من الملاحظات المكتوبة بحروف صغيرة ومقاربة تهمس بأشياء كهذه:

«أسقط ذكر فصل شديد البذاءة؛ أحذف تفسيراً مقززاً؛ هنالك سطر لا تمكن ترجمته لفجأته؛ أضطر لحذف طرفة أخرى؛ أبدأ الحذف من هنا؛ ههنا حكاية لا تصلح للترجمة».

ولا يستثنى التشويه البتر؛ ثمة قصص رفضت كاملة لأنها لا يمكنها أن تتطهر بلا تدمير. ولا يدولى هذا الرفض الكامل والمقصود غير منطقي بل إن ما أدبته هو هذه المراوغة المترمة، فـ «لين» من المتميزين في المراوغة وبعد سابقة لا خلاف عليها لأغرب أسباب الحياء في «هولبود». ويحدثني ما دوتته من ملاحظات بمثاليين على ذلك. في الليلة الواحدة والتسعين بعد المائة الثالثة، يقدم صياد سمكة إلى ملك الملوك ويود الملك أن يعرف إن كانت ذكراً أم أنثى، فيقولون له إنها خنثى، ويحمد لين

وكلاهما أقل أهمية من المترجم وعاداته الأدبية. إن ترجمة روح النص لهدف من الضخامة والشبهية بحيث يمكن للترجمة أن تظل بلا روح، والترجمة الحرفية مغالاة في تحرى الدقة إلى حد أنه ليس هنالك خطر من أن يقدم عليها أحد. وأخطر من هذه الأهداف البعيدة مسألة حذف أو الحفاظ على تفاصيل معينة، وأخطر مما يفضل أو ما يحذفه المترجم من تلقاء نفسه هي حركة النص نحوياً. وهي عند لين ممتعة، طبقاً لما يلائم منضدة حجرة المعيشة المحترمة. فمن الشائع، في مفرداته، زجر أى إسراف فى الكلمات اللاتينية، التى تتعرض بدورها إلى حيلة الإيجاز. وقد يشرده أحياناً؛ فى الصفحة الأولى من ترجمته، يورد كلمة رومانتيكى romantic، وهو ما قد يفهم على أنه ضرب من ضروب المستقبلية إذ يجيء على لسان مسلم ملتح من القرن الثانى عشر. وفى بعض المرات، يفيد من افتقاره الحس اللغوى، فهذا يسمح له بإقحام كلمات دارجة فى فقرة نبيلة، بنجاح كبير وغير مقصود. وخير مثال على هذا التآخى بين كلمات متنافرة ربما كان هذا الذى أنقله:

«And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust».

أو هذا الابتسالة: «باسم الحى الذى لا يموت وليس له أن يموت، باسم من له العزة والدوام»*. فى نص بერთون - السابق بمحض الصدفة على نص مردروس الزائف دائماً - يمكننى أن أتخيل تراكيب شرقية جيدة، أما فى نص لين فهى من الندرة بحيث أفترض أنها جاءت عفوية، أى أصيلة.

أثار الحياء الفاضح فى نصى جالان ولين نوعاً من التهكم الذى أصبح تكراره تقليدياً. ولقد شاركت أنا نفسى فى ذلك. فمن المعروف أنهما أهدرا حق ذلك

* ردت فى النص بالإسبانية.

التص الذى رأى ليلة القدر، ولم يوردا سباب زبال من القرن الثالث عشر احتمال عليه درويش مأبون. من المعروف أنهما أجريا عملية تطهير لـ (ألف ليلة).

ويرى المعارضون أن مثل هذا المسلك يضر بل يقضى على عفوية النص الأصلى. بيد أنهم يخطفون: (كتاب ألف ليلة وليلة)، أخلاقياً، ليس عفوية وإنما هو إعداد لحكايات قديمة لتلائم الذوق المبتذل أو المتدنى لدى الطبقات المتوسطة فى القاهرة. وفيما عدا حكايات «سندباد» النموذجية، ليس لإباحية (ألف ليلة وليلة) أية صلة بالحرية الفردوسية، بل هى مضاربات يقوم بها الناشر وهدفها التقيفة، وإبطالها إما داهرون أو متسلون أو خصبة؛ لأن قصص العشق القديمة الشهيرة - التى تتناول حالات من البهلاء أو من مدن شبه الجزيرة - ليست لإباحية وكذا أى إنتاج أدبى جاهلى، وإنما هى قصص عشق وحزن، ومن بين أغراضها (أو موفياتها) المفضلة موت الحب، ذلك الموت الذى رأى بعض العلماء أنه ليس أقل قداسة من الشهيد الذى ينطق بالإيمان... وإذا أقرنا هذا الرأى، يمكن لحياء جالان ولين أن يلوح لنا إعادة صياغة للنص الأولى.

لكننى أعرف رأياً أفضل: إن تخطى المواقف المشيرة للشهوة فى النص الأصلى ليس إلماً لا يفتقره الرب، حين يكون الهدف هو إبراز ذلك المناخ السحرى. لأن مسألة تقليد «الديكاميرون» لا تعدو كونها عملية تجارية كغيرها، أما إذا كان الهدف هو تقديم ما يوازى «البحار المعجزة» أو «الزورق الشمل» فالأمر جدير بكل الاحترام.

وبلاحظ ليتمان Littmann أن (ألف ليلة وليلة) هى، قبل أى شىء، مجموعة من الروائع. وتأصيل هذا الرأى فى كافة الأذهان الغربية من عمل جالان. وليس لأحد أن يرتاب فى هذا. أما العرب، الأقل سعادة منا بهذا العمل، فإنتهم يرون فيه القليل من الأصالة؛ فهم ألفوا ذلك النوع من الأبطال والعادات والطلاسم والمغازات والشياطين التى تكشف لنا عنها هذه القصص.

متخفياً في زى أفغانى، قام بالحج إلى الأراضى المقدسة في شبه الجزيرة العربية، ودعا الله بصوته أن يقى عظامه وجلده ولحمه المتعب ودمه شر نار الغضب والعدل، وطبع بفم المتعبس قبلة على الحجر الأسود بالكعبة. كانت مغامرة مشهودة؛ فأى همس بأن نصرانياً كان يندس الحرم كان من شأنه أن يكلفه حياته. قبل ذلك، وفي سلايس درويش، مارس الطب في القاهرة - ليس قبل أن يضى على المهنة نحواً من الشعوذة والسكر كى يحظى بشقة المرضى. وفي حوالى عام ١٨٤٨، رأس حملة إلى منابع النيل المجهولة؛ وهو المنصب الذى قاده إلى اكتشاف بحيرة تنجانيقا. فى تلك الحملة، هاجمته حمى شرسة؛ وفي عام ١٨٥٥، غرس الصوماليون رمحاً فى فكه (كان بيرتون قادماً من هرار، مدينة فى قلب الحبشة محرمة على الأوروبيين). بعد ذلك بتسع سنوات، وفى داهومى، جرب كرم أكلى لحوم البشر الرهيب وللمهم بالطقوس؛ ولدى عودته، لم يعدم شائعات (ربما غداها وشجعها هو نفسه) تقول إنه «أكل لحماً غريباً»، مثل والى شكسبير القارت^(٢) (أكل لحوم البشر).

وأعداؤه المفضلون هم اليهود والديمقراطية ووزارة العلاقات الخارجية والمسيحية؛ بينما يحظى لورد بايرون والإسلام باحترامه. ولقد جعل من مهنة الكتابة الانفرادية أمراً شجاعاً وجمماً؛ كان يمارسها مع طلوع الفجر، فى قاعة رحيبة بها إحدى عشرة منضدة على كل منها مادة لكتاب - وفوق بعض منها باسمية ناصعة فى كوب ماء. اكتسب بيرتون صداقة وحب المشاهير. وكفىنى ذكر اسم «سوينبرن» Swinburne الذى أهداه المجموعة الثانية من «قصائد وأغان» Poems and Ballads - «تقديراً لصداقة لى أن أهداه دوماً من أرفع الشرف فى

فى مكان ما من أعماله، يقسم لنا رفايل كسينوس أسنس Rafael Casinos Asséns أنه يستطيع تخبة النجوم فى أربع عشرة لغة قديمة وحديثة. وكان بيرتون يحلم بسبع عشرة لغة ويحكى أنه أتقن خمساً وثلاثين؛ سامية ودرويدية وهندأوروبية وإيبوية... وهذا السيل لا يستغفد تعريف بيرتون؛ فما هو إلا ملمح يتفق وبقيه ملامحه، المفرطة أيضاً. ولا أحد أقل منه عرضة لتهمكم هوديبراس Hudibras من العلماء القادرين على ألا يقولوا شيئاً البتة فى عدة لغات؛ كان بيرتون رجلاً لديه الكثير ليقوله ومازالت نقوله المجلدات الانثان والسبعون التى تضم أعماله. وأبرز هنا بعض عناوينها التى أذكرها عشوائياً: (جوا والجمال الزرقاء) [١٨٥١]؛ (نظام التدريسات بالسونكى) [١٨٥٣]؛ (قصة حج شخصية إلى المدينة) [١٨٥٥]؛ (منطقة البحيرات فى أفريقيا الاستوائية) [١٨٦٠]؛ (مدينة القديسين) [١٨٦١]؛ (استكشاف هضاب البرازيل) [١٨٦٩]؛ (عن غثنى من جزر الرأس الأخضر) [١٨٦٩]؛ (رسائل من أرض المعركة فى باراجواى) [١٨٧٠]؛ (آخر زول، أو صيف فى أيسلندا) [١٨٧٥]؛ (على ساحل الذهب بحثاً عن الذهب) [١٨٨٣]؛ (كتاب السيف)، المجلد الأول، [١٨٨٤] (بستان نغراوى العطر) - مجلد ظهر بعد وفاته وقامت ليدى بيرتون بحرقه - ؛ وأيضاً (مجموعة نقوش من وحي بريانو). ومن خلال هذه الأعمال، يمكن أن نستدل على شخصية الكاتب؛ كان الكاتب الإنجليزي مولماً بالجغرافية وبالوسائل فائقة الحصر لكى يكون المرء رجلاً، التى يعرفها الرجال.

ولن أفنت على ذكره بمقارنته بـ «موران» Morand، ذلك السيد الذى يتحدث لفتين ويحيا حياة جلوسية، يصعد ويهبط ألف مرة فى مصاعد الفندق الدولى نفسه، والذى يوقر مشهد حقبة سفر... فبيرتون،

حياتي* - وأسف، فى أجزاء عدة منها، لموت بيرتون على فراشه. وكان أحرى ببيرتون ما جاء بديوان المتنبي فى الفخر:

«الخيال والليل والبسداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم**»

سوف يلاحظ أننى، بدءاً بالأنثروبولوجى الهاوى وحتى عالم اللغات «النائم»، لم أتجاهل خصائل ريتشارد بيرتون التى بوسعنا أن نصفها بالأسطورية، دون أدنى إغفال للحماسة. والسبب بين: بيرتون، الذى هو أسطورة بيرتون الحقيقى، هو مترجم «ألف ليلة وليلة». لقد ارتبت، فى بعض مرة، فى أن الفارق الجذرى بين الشعر والنثر يكمن فيما يحول عليه من يقرأهما: فالأول (أى الشعر) يفترض مسبقاً كثافة لا يسمح بها فى الثانى (أى النثر). شئ من هذا يحدث لأعمال بيرتون: يسبقه صيت لم يتمكن أى مستعرب آخر من الصمود أمامه. فجاذبية المنوع تنتسب إليه. ونحن بصدد طبعة وحيدة ننحصر فى ألف نسخة لألف مشترك فى «نادى بيرتون» Burton Club، تخضع لالتزام قضائى بعدم تكرارها. (الطبعة الثانية التى قام بها ليونارد سى. سميثز Leonard C. Smithers «تخذف بعض الفقرات فاسدة الذوق التى لن بأسف على تصفيتها أحد»؛ وطبعة بنيت سرف Ben-nett Cerf - التى تزعم أنها كاملة - مأخوذة عن هذا النص المطهر). والآن أطرح هذه المبالغة: إن اجتياز «ألف ليلة وليلة» مع ترجمة سير ريتشارد ليست أقل إجازاً من اجتيازها «منقولة حرفياً من العربية وتعليق» السندباد البحرى.

والمشكلات التى قام بيرتون بحلها لا حصر لها، لكننا - بحيلة مناسبة - يمكننا أن نختمها فى ثلاث:

* بالإنجليزية، فى الأصل.

** ورد هذا البيت فى النص مترجماً إلى الإسبانية.

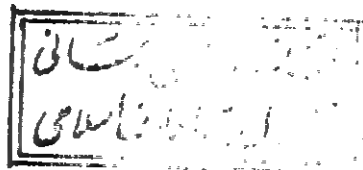
تبرير وإزكاء شهرته باعتباره مستعرباً؛ مخالفة لين مخالفة جلية؛ إثارة انتباه سادة بريطانيا فى القرن التاسع عشر بترجمة مكتوبة لقصص عربية شفهية من القرن الثالث عشر. قد لا تتعارض الغايتان الأولى والثالثة، بيد أن الغاية الثانية أوقته فى خطأ خطير أوضحه فيما يلى. فى «ألف ليلة وليلة»، هنالك المقامات من أبيات الشعر والأغاني؛ لبن (غير القادر على الكذب إلا فيما يتعلق بالجسد) ترجمها فى دقة، فى نثر مريح. أما بيرتون فكان شاعراً؛ فى ١٨٨٠، كان أرسل إلى المطبعة «القصائد»، ملحمة نشوية اعتبرتها ليدى بيرتون دائماً أرقى من ترجمة فيتزجيرالد (الرباعيات) ... لم يفلح الحل «النثرى» الذى توفر عليه خصمه من إثارة حقه، فقرر أن تكون ترجمة أشعار «ألف ليلة» شعراً إنجليزياً - وهو إجراء غير موفق سلفاً لأنه يعارض مبدأه الخاص الأميل إلى الحرفية الكاملة. لذا، فإن الأذن تأذت من ذلك تقريباً بقدر ما تأذى المنطق. وليس من المستحيل أن تكون هذه الرباعية من أفضل ما نظم:

A night whose stars refused to run their course,
A night of those which never seem outworn:
Like Resurrection-day, of longsome length
To him that watched and waited for the morn.⁽³⁾

ومن المحتمل ألا تكون هذه أسوأها:

A sun on wand in Knoll of sand she showed,
Clad in her cramoisy-hued chemisette;
Of her lips' honey-dew she gave me drink
And with her rosy cheeks quencht fire she set.

لقد ذكرت الفارق الأساسى بين جمهور حكايات «ألف ليلة وليلة» البدائى وأعضاء «نادى بيرتون». فأولئك كانوا من الصماليك، محبى الروايات، الأميين، المشككين إلى ما لا نهاية فى الحاضر والمعتقدين فى المجائب البعيدة؛ وكان هؤلاء سادة من «وست إند»



فلقد كانت هذه موسوعية وتراكمية وتناسب أهميتها تناسباً عكسياً مع الحاجة إليها. فالجلد السادس مثلاً (الكائن أسامي الآن) يضم ثلاثمائة حاشية يمكننا أن نبرز من بينها: إدانة للسجون؛ دفاعاً عن العقاب الجسدي وعن الغرامات؛ أمثلة عن احترام الإسلام للخير؛ أسطورة عن شعر ساقى الملكة بلقيس؛ شرحاً للغز ألوان الموت الرمزية الأربعة؛ نظرية وتطبيقاً شرقياً بصدده نكران الجميل؛ تقريراً يفيد بأن وبر التعاج هو المفضل لدى الملائكة؛ وأيضاً عن عفايت النحاس الأصفر؛ موجزاً عن ليلة القدر؛ إدانة لسطحية أندرو لاغ؛ خطبة ضد النظام الديمقراطي؛ إحصاء لأسماء محمد في الأرض والنار والفردوس؛ ذكراً للشعب «الأمالو» من العماليق المعمرين؛ نبأ عن عورات المسلم، التي تشمل، في الرجل، من سرته حتى الركبة، وفي المرأة من رأسها إلى قدميها؛ إطراء لشواء خاص برعاية البقر في الأرجنتين؛ إشارة إلى متاعب «ركوب الخيل» خاصة عندما تكون الدابة بشراً؛ مشروفاً عظيماً لتهمين فردوخ وامرأة لإنتاج سلالة سفلى من البروليثاريا الصالحة. في سن الخمسين كان بيرتون قد حصد حناتاً وتهكمات وهذات وطرائف كثيرة ثم أطلقها في شروحاته.

وبقي المعضلة الأساسية؛ كيف يمكن توفير المتعة لسادة القرن التاسع عشر بروايات على حلقات تنتسب إلى القرن الثالث عشر؛ إن الفقر الأسلوبى لـ «ألف ليلة» معروف للجميع. في بعض المرات، يتحدث بيرتون عن لهجة الناثرين العرب «الجافة والتجارية» في مقابل الإفراط البلاغى عند الفرس؛ ويعترف ليطمان، المترجم الحديث لـ «ألف ليلة»، بأنه اضطر إلى إضافة كلمات مثل «سأل»، «طلب»، «أجاب»، وذلك على مدى خمسة آلاف صفحة تجهل أى شكل آخر سوى كلمة «قال» التي يلجأ إليها دائماً.

يسرف بيرتون، بحب، في تبديل هذا النسق، فقاموسه ليس أقل تبايناً من شروحاته. فالعبارات المهجورة تتعاش

West End أسيل إلى الترفع والحذقة لا إلى الهلع أو الضحك. كان أولئك يولعون بأن الحوت يموت لو سمع صرخة الإنسان؛ وكان هؤلاء يمجبون لأن ثمة رجالاً يعتقدون في القدرة المميّنة لتلك الصرخة. وكانت معجزات النصر - المقنعة بلا شك في كورودوفان أو في بولاق، حيث كان يعتقد أنها حقيقية - كانت عرضة لخطر أن تبدو ساذجة في إنجلترا (لا أحد يطالب الحقيقة بأن تكون محتملة أو عبقرية في الحال؛ قليل من قراء سيرة ورسائل كارل ماركس يحقنون لما في شعر Contre-rimes لـ «توليه» Toulet من تناسق أو لما في قصائد الـ acrostic من دقة صارمة).

ولكى لا يهجره قراؤه، أسرف بيرتون في الشروحات «عن عادات المسلمين». ومن الهين أنؤكد أن لين كان قد سبقه إلى احتلال هذا المجال؛ الملابس، نظام الحياة اليومية، الممارسات الدينية، المعمار، إحالات تاريخية أو قرآنية، الألعاب، الفنون، الأساطير - كان هذا جميعه مشروحاً من قبل في المجلدات الثلاثة لسلفه المتعب. ربما كانت تنقصه الشروح الخاصة بالمشق. وكان بيرتون (الذي كانت أول دراسة أدبية له تقريراً شخصياً جداً عن مواخير بنجالا) قادراً على تلك الإضافات في إسراف. فمن بين المباحج العربية التي توقف إزاءها، ثمة مثال جيد يوضح إسرافه الشخصى في تلك الإضافات، وهي ملحوظة شخصية وردت في المجلد السابع، ولها عنوان طريف في فهرست: Capotes mé-lancoliques. اتهمته مجلة أدنبرة بأنه يكتب للبالوعات، ورأت دائرة المعارف البريطانية أن الترجمة الكاملة غير مقبولة، وأن ترجمة لين «ما زالت صالحة للاستخدام الجاد حقيقة». وليس لنا أن نستهن كثيراً تلك النظرية المعتمدة الخاصة بالتفوق العلمى والتوينفى في تطهير النص الأصلي؛ إذ إن بيرتون كان مداعب تلك الصيحات الحانقة. فيما عدا ذلك، لا تستحوذ تنوعاته الضئيلة في مسألة المشق الجسدى على كل الانتباه إلى شروحاته.

للصدق، وهى ترجمة مشيرة للغرائز بشكل يدعو إلى الإعجاب، كان القراء قد حرموا منها من قبل بسبب أدب جالان وتصنع لين المتزمت؛ وتوفّر فى هذه الترجمة حرفيتها الرائعة والمؤكدّة بجلاء فى العنوان الفرعى - «ترجمة حرفية وكاملة للنص العربى» - وفى توفيقها فى نقل العنوان: (كتاب ألف ليلة وليلة). وقصة العنوان بناءً، بوسعنا أن نتذكرها قبل أن نراجع مردروس.

يذكر كتاب المسعودى، (مروج الذهب ومعادن الجواهر)، وصفاً لمجموعة عنوانها *Hezar Afsane*، وتعنى بالفارسية: «ألف مغامرة». لكن الناس أطلقوا عليها (ألف ليلة). ونقص وثيقة أخرى من القرن العاشر، (الفهرست)، الحكاية الأصلية للمجموعة: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة ويقطع رأسها فى الفجر، والحل الذى توصلت إليه شهرزاد التى تسليه بحكايات عجيبة حتى تمر عليهما (ألف ليلة) فتقدم إليه ولدهما الذى أنجباه. هذه الفكرة - الأرقى من اللاحقة عليها أو المشابهة لها، كموكب تشوسر *Chaucer* التقى، أو واء جوفانى بوكاتشو *Giovanni Boccaccio* - يقال إنها لاحقة على العنوان وإنها جاءت لتبرره. على أية حال، الرقم المبدئى الذى كان ١٠٠٠ أصبح ١٠٠١. كيف ظهرت هذه الليلة الإضافية التى لا غنى عنها الآن، تلك التى كانت موضع سخرية كيبيدو *Quevedo* - ثم فولشجر - من بيكودى لامبراندولا *Pico de la Mirándola*؛ كتاب كافة الأشياء وأشياء أخرى كثيرة؟

أوجز ليتمان بأنها قد تكون تأثيراً لعبارة «Bin bir» التركية وترجمتها حرفياً: (ألف واحد) والتى تستخدم فى معنى: كثير أو كثيرين. فى أوائل ١٨٤٠، وجد «لين» سبباً جَمِيعاً: الخوف السحري من الأرقام الزوجية. والواقع أن مغامرات العنوان لم تتوقف عند ذلك الحد. بدءاً من ١٧٠٤، حذف أنطوان جالان تكرار

مع تعابير العامة، ولغة السجون أو البحارة مع المصطلح التقنى. لا يخلج من هجين اللغة الإنجليزية المجيد ولا ترضيه عبارات موريس *Morris* الإسكندنافية ولا عبارات جونسون *Johnson* اللاتينية، بل اتصالهما وصداهما معاً. ويكثر لديه المستحدث والأجنبى مثل:

castrato in conséquence, hauteur, in gloria, bagnio, langue fourrée, pundonor, vendetta, wazir.

وينبغى أن تحتل كل كلمة من هذه الكلمات مكانها الدقيق، لكن إقامتها فى النص الإنجليزي لا يهم شيئاً. وقد يكون لها طيب الأثر، لأن تلك الدعابات اللفظية - وأخرى نحوية - تلتطف أحياناً من ثقل سباق (ألف ليلة). ويهرون يقدمها فى جرعات محسوبة: فى بادئ الأمر، يترجم، فى صرامة، «سليمان» إلى: *Sulayman, Son of David (on the twain he peace!)*

ثم - بعد أن نعتاد هذه المهابة - يهبط به إلى منزلة: *Solomon Davidson*. ويجعل من ملك هو عند بقية المترجمين «ملك سمرقند فى فارس»، يجعله:

a King of Samarcand in Barbarian-land

ومن مشير هو فى رأى الآخرين «نزق»، يجعله: *a man of wrath*. وليس هذا كل شيء، فبهرون بعيد صياغة المفتح والنهاية بإضافة التفاصيل العارضة والملاحم الفلسولوجية، وهكذا يبدن فى حوالى عام ١٨٨٥ نسقاً جديداً سرى اكتماله (أو تحوله إلى عبث*) فى نص مردروس.

وأى إنجليزى أقل ارتباطاً بالزمن/أخلد من أى فرنسى، لذا فأسلوب بهرون غير المتجانس لم يتأثر بمرور الزمن كما تأثر أسلوب مردروس المحدد زمنياً.

٢ - الدكتور مردروس *Mardrus*

وما أغرب التناقض فى حالة مردروس! إليه تنسب الفضيلة «الأخلاقية» أنه أكثر مترجمى ألف ليلة تحريماً

* باللاتينية فى الأصل.

إذا اعتبرنا الفقرة تجربة من النشر المرئي على نسق (صورة لدوربان جرای)، أقبل وأحترم هذا الوصف، لكنه من حيث هو ترجمة «حرفية وكاملة» لفقرة كتبت في القرن الثالث، أكرر: إن هذا يلقيني إلى أقصى حد. وأسبابي متعددة. فشهرزاد، دون تدخل مردروس، تصف الأشياء بتعداد أجزائها وليس بتفاعلاتها المتبادلة وهي لا تقدم تفاصيل ظرفية، كمسألة الماء الذي يعكس لون مجراه، ولا تحدد «نوعية» الضوء الذي يتسلل من الديباج ولا تشير إلى الصورة الأخيرة الأخرى بصالون لرسامي الأكواريللا. ثمة تصدع آخر صغير، انحناءات خلاصة ليس عربياً بل هو، بجلاء، تعبير فرنسي. أجهل إن كانت الأسباب السابقة كافية، إذ هي لم تكفي واتقاني سرور متراخ عند مضاهاة الترجمات الألمانية الثلاث - ترجمات ليل Weil وهننج Henning وليتمان Littmann - بالترجمتين الإنجليزيتين لكل من لين وسير ريتشارد بيرتون لأستشف منها أن أصل سطور مردروس العشرة هو كالتالي: وتلك الأنهر الأربعة تجري وتجتمع في بحيرة عظيمة مرخمة باختلاف الألوان.

وليس لإضافات مردروس نسق واحد، فهي أحياناً، وبشكل سافر، غير مناسبة لوقتها، كأنما هو بفتة يناقش انسحاب بثة مرشان Marchand، ومثال ذلك قوله:

«أطلوا على مدينة من الأحلام... على امتداد البصر المثبت في الأفاق الغارقة في الظلمة تدرجت، داخل السور البرونزي، قباب قصور وشرفات منازل ويسائين وادهة وجاسات قنوات، ضواها النجم، في ألف دورة خسراء تحت الجبال، خلفها بحر معدني يضم وهج السماء المنعكسة إلى صدره الباردة».

أو هذه الفقرة التي ليست صيغتها الفرنسية أقل وضوحاً:

«بساط رائج ألوانه مجيدة، من الصوف الجيد، تتفتح زهوره بلا أريج في مرج بلا حياة وبحا

كلمة ليلة وترجم: «Mille et une nuits» وهو الاسم الشائع الآن في كل أوروبا فيما عدا إنجلترا التي تفضل (ليال عربية) Arabian Nights. في عام ١٨٣٩، كان و. ه. ماكغنتن W. H. Macnaghten، ناشر طبعة كالكثاء، من الدقة الفريدة بحيث ترجم العنوان كاملاً: (كتاب ألف ليلة وليلة)*. ولم يمر هذا التعديل الحرفي من الكرام. فمئذ ١٨٨٢، بدأ جون باين John Payne ينشر ترجمته تحت عنوان Book of the thousand nights and one night، ثم الكابتن بيرتون، منذ ١٨٨٥، تحت عنوان: Book of the thousand nights and one night، ثم ج. س. مردروس J. C. Mardrus، منذ ١٨٩٩، بعنوان: Livre de mille nuits et une nuit.

وأبحث عن الفقرة التي جعلتني أرتاباً نهائياً في صدق ترجمة الأخير، وتنتمي إلى قصة «مدينة النحاس» التي تضم من نهاية الليلة السادسة والستين بعد المائة الخامسة إلى بداية الليلة الثامنة والسبعين بعد المائة الخامسة، وإن كان الدكتور مردروس قد نسبها (ربما) ملاكه الحارس بحرف السبب، إلى اللغالي من ٣٣٨ إلى ٣٤٦. ولن أصر على ذلك، إذ إن هذا التعديل غير المفهوم لا ينبغي له أن يستنفد رغبنا. نقول شهرزاد مردروس!

«كان الماء يجري في أربع قنوات تحت الحجرة في انحناءات خلاصة ولكل قناة مجرى له لون خاص: فكان مجرى القناة الأولى من الرخام الوردي ومجرى القناة الثانية من الباقوت الأصفر ومجرى القناة الثالثة من الزمرد ومجرى القناة الرابعة من الفيروز فيكتسب الماء لون مجرى القناة، فإذا جرحه الضوء الخافت المتسلل من الديباج العلوى عكس على الأشياء والجدر المرخمة عذوبة منظر بحري».

كل الحياة «الصناعية» لأبكم الذائخة بالطيور
والحيوانات التي بوغت في جمالها الطبيعي
الحقيقي وخطوطها الدقيقة». (وهنا نقول
الطبعات العربية: «في جوانب ذلك الدهليز
برافع عليها صور من أصناف الوحوش
والطيور وكل ذلك من ذهب أحمر وفضة
بيضاء وأعينها من الدرر والياقوت يتحير كل
من رآها».

ولا يكف مردروس عن التعجب للفقر «ذى الطابع
الشرقي» في «ألف ليلة وليلة». ويسرف - بإصرار أخرى
بـ «سبيل ب. دى ميل» - في الوزراء والقبيل والنخيل
والأقمار. ويحدث أنه في الليلة ٥٧٠ يقرأ:

«وإذا هم بمحمود من الحجر الأسود وفيه
شخص غائص في الأرض حتى إبطه وله
جناحان عظيمان وأربع أياد؛ يدان منهما
كأيدى آدميين ويدان كأيدى السباع فيهما
مخالب، وله شعر في رأسه كأنه أذنان الخيل
وله عيان كأنهما جمرتان وله عين ثالثة في
جبهته كمين الفهد....».

فيترجم في فخامة:

«وصلت القافلة، ذات مساء، عموداً من
الحجر الأسود شد إليه وثاق مخلوق غريب لا
يرى من جسده إلا نصفه لأن النصف الآخر
دفن تحت الأرض. وبدا الجزء البارز مخلوقاً
بشعاً محشوراً هناك بفعل قوى جهنمية. كان
أسود اللون وبحجم جذع نخلة عجوز
متهاككة، بلا سقف، وله جناحان أسودان
عظيمان وأربع أرباع النشان منها أشبه بأيدي
السباع ذات المخاب، وشعر مشعث ذو أذنان
غليلة كذيل العير يهتز في شراسة فوق
جمجمته المرمية، وتحت قوس المحجرين
توهجت حدقتان حمراوان بينما ثقت جبهته

ذات القرون المزدوجة بعين واحدة تنفتح بلا
حركة وفي ثبات قاذفة أشعة خضراء كنظرة
النمور والفهود».

ويضيف بعد ذلك بقليل:

«برونز الأسوار والقباب الزاهية بالأحجار
الكرمية والشرفات الناصعة والأنهار وكل
البحر، وكذا الظلال المستندة نحو الغرب،
اجتمعت تحت نسيم الليل والقمر السحري».

إن نعت «سحري»، عند رجل من القرن الثالث
عشر، قد يكون نعتاً محدداً للغاية وليس مجرد الصفة
التي يقصدها الدكتور المتأنق... وأنا أشك في أن بوسع
اللغة العربية أن تترجم فقرة مردروس هذه «ترجمة حرفية
وكاملة»، وليس العربية فقط بل اللاتينية أيضاً أو قشتالية
ميجل دى لربانتس.

وكتاب «ألف ليلة وليلة» غزير في ملمحين، الأول،
شكلي بحث، وهو السجع؛ والآخر هو الوعظ الأخلاقي.
الملح الأول، الذي حافظ عليه كل من بيروت وليتمان،
يختص بما يصوره الراوى من شخص ملهى الهيبة
وقصور ورياض وأعمال السحر وذكر الله وغروب الشمس
والمعارك والفجر وهدايات ونهايات القصص. أما مردروس
فهو يحذفه، ربما في شيء من الرحمة.

والملاح الأخير يتطلب موهبتين: القدرة على مزج
الكلمات المجردة في فخامة، والجرأة على اقتراح فكرة
قديمة بلا خجل. ومردروس يفتقر إلى كليهما، فمن
تلك الفقرة التي ترجمها لين على هذا النحو الخالد:

And in this palace is the last information respecting
lords collected in the dust

الدكتور مردروس يترجم منها فقط:

«مضى كل هؤلاء! لم يسمعهم الوقت
ليرتاحوا في ظل أبراجي»؛ واعتراف المعترف:

ويمكننا القول، عامة، إن مردروس لا يترجم الكلمات وإنما يترجم صور الكتاب، وهي حرية محرمة على المترجمين لكنها مكفولة للرسامين - الذين يسمح لهم بإضافة ملامح من هذا النوع. وأجهل إن كانت تلك التسليلات الباسمة هي التي تضيء على العمل تلك الصبغة السعيدة، صبغة المهائلة الشخصية، البعيدة عن الخوض في المعاجم. أعرف فقط أن «ترجمة» مردروس هي أسير الترجمات قراءة - بعد ترجمة بيرتون التي لا تقارن، وغير الدقيقة هي الأخرى (فالزيف في ترجمة بيرتون ذو طبيعة مغايرة ويمكن في استخدام عملاق لإنجليزية فظة، مترعة بالمهجور والأجنبي).

وإني قد أسف (ليس أسفاً موجهاً إلى مردروس بقدر ما هو أسف شخصي)، أن يشتم في النماذج السابقة غرض تحريمي. إذ إن مردروس هو المستعرب الوحيد الذي اضطلع الأدهاء بمهمة تمجيده، وبنجاح مبالغ فيه، حتى إن المستعربين أنفسهم يعرفون الآن قيمته. لقد كان أندريه جيد من أوائل من أثنا عليه، في أغسطس ١٨٨٩، ولا أعفد أن كانثيلا Canceila أو كبدفيللا Capdevila سيكرنان آخرهم. وغايته ليست هدم هذا الإعجاب وإنما التوثيق له. إن في الاحتفال بأمانة مردروس إغفال لروحه، عدم الإشارة حتى إلى مردروس. لأن عدم أمانته، عدم أمانته الخلاقة والسعيدة، هي ما ينبغي أن يثير اهتمامنا.

٣ - إنو ليمان Enno Littmann

يمكن لألمانيا، موطن طبعة شهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، أن تفخر بأربع ترجمات: ترجمة جوستاف فيل، «أمين المكتبة» رغم أنه إسرائيلي - هذا الاستدراك ورد على صفحات إحدى الموسوعات القطلونية - وترجمة ماكس هنج، صاحب ترجمة للقرآن، وترجمة فليكس بول جريف Félix Paul Greve، ثم ترجمة إنو ليمان، الذي حل رموز النقوش الإيبيرية بقلمه أكسوم. ومجلدات الترجمة الأولى الأربعة (١٨٣٩ - ١٨٤٢) هي أمتعتها

«أنا مكفوف ههنا بالعظمة محبوب بالقدرة معذب إلى ما شاء الله عز وجل».

هو بالنسبة لقارئ مردروس:

«أنا ههنا مكبل بالقدرة غير المرئية حتى نهاية القرون».

ولا السحر أيضاً يجد في مردروس نصيراً طيباً، فهو غير قادر على ذكر ما هو خارق للطبيعة دون ابتسامة. فهو، على سبيل المثال، يخلق ترجمة:

«في يوم من الأيام، سمح الخليفة عبد الملك بن مروان حديثاً عن قساقم من النحاس القديم يخرج منها دخان أسود له هيئة شيطانية فتعجب أشد العجب وبدأ أنه يرثاب في حقيقة تلك الوقائع الشهيرة، فتدخل الرحالة طالب بن سهل...»

في هذه الفقرة (التي تنتمي كالفقرات التي ذكرتها من قبل إلى قصة «مدينة النحاس» الذي يترجمه مردروس إلى «بروز» لا مراء فيه)، نجد أن السذاجة المقصودة في كلمة «الشهيرة» وكذا ارتباط الخليفة عبد الملك غير المنطقي هديتان شخصيتان من لدن المترجم.

ويرغب مردروس باستمرار في تكلمة العمل الذي أحمله المؤلفون العرب المجهولون وفاترو الهمة، يضيف مناظر art-nouveau، بذاءات مناسبة، فاصلاً هزلياً موجزاً، بعض الملامح العارضة، شيئاً من التناقض والكثير من الوصف الشرقي المرئي. وأذكر مثلاً واحداً من بين الكثير: في الليلة ٥٧٣، يدعو الوالي موسى بن نصير التجارين والحدادين وبأمرهم أن يسووا الأخشاب ويصقلوا سلماً مصفحاً بصفائح الحديد. مردروس (في الليلة ٣٤٤ من ترجمته) «يصلح» هذا المشهد «الركيك» مضيفاً أن المسكر بحثوا عن أغصان يابسة ثم تقفروها بمداهم وسكاكينهم وربطوها بقماش عمالمهم ونطاقاتهم ويقال البعير والزنانير والسروج الجلدية حتى أقاموا سلماً عالياً قربوه من السور ولبتوه بالحجارة من كل جانب.

جميعاً، لأن صاحبها - المنفى بعيداً عن أفريقيا وآسيا بسبب الدوستاريا - يهتم بالحفاظ على طابعها الشرقى أو هو يكمله. وتستحق إضافاته احترامى. يقول على لسان رجال دخلاء على جمع: «لا نريد أن نبذو كالصباح مفرق الجماعات»؛ ولدى حديثه عن أحد الملوك يؤكد: «إن النار التى أشعلها لفسيفوف تذكّر بالبحيم، وإن ندى يده الكريمة كالطوفان»؛ وعن آخر يشير إلى أن يديه «كانتا سحيتين كالبحر». وهذه التزييفات - الجديرة على الأحرى بـ «بيرتون» أو «مردروس» - اختص بها المترجم الأجزاء المنظومة شعراً - حيث يمكن لتصويره الجميل أن يكون معادلاً أو بديلاً للنظم الأصلية. وفيما يختص بالنثر، أفهم أنه ترجمه كما هو، مع بعض الحذف الذى له ما يبرره والواقع على المسافة نفسها بين النفاق وقلة الحياة. يحتدح بيرتون عمله - «الأمين بما تسمح به ترجمة ذات سمة شعبية» - وليس من قبيل الصدفة أن يكون الدكتور غيل يهودياً «وإن كان أمين مكتبة» فأنا أرى أن بمقدورنا أن نستعذب فى لغته نوحاً من مذاق الكتب المقدسة.

ولا تخفل الترجمة الثانية (١٨٩٥ - ١٨٩٧) بمفاتيح الدقة، ولا الأسلوب أيضاً. أتحدث عن تلك التى قدمها هنج، مستعرب من ليسبرج، إلى «مكتبة أونيفرسال» Universalbibliothek، لصاحبها فيليب ركلام Philipp Reclam. تعرضت هذه الترجمة لعملية تطهير، برغم أن دار النشر تؤكد العكس. وأسلوبها فاتر ومثابر وميزتها التى لا تدحض ربما كان حجمها. وتأخذ بنسختى بولاق وبرسلاو إلى جانب مخطوطة زوتنبرج وترجمة بيرتون بملحقاتها. وهنج المترجم لنص بيرتون هو حرفياً أرقى من هنج المترجم للنص العربى، وهو مجرد تأكيد بتفوق سير ريتشارد على العرب. فى مقدمة وخاتمة العمل، يسهب فى الشناء على بيرتون - ثناء يفنده تقريباً ذلك التقرير الذى يرى أن بيرتون استعار «لغة تشوسر المكافحة لعربية القرون الوسطى». ولو أشير فقط إلى

تشوسر باعتباره مصدراً لألفاظ بيرتون لكان ذلك أكثر حكمة. (شئ من هذا يحدث لسير توماس أركهارت وروابليه).

والترجمة الثالثة، ترجمة جريف، مشتقة من ترجمة بيرتون الإنجليزية، وهى تستنسخها بعد استبعاد الحواشى الموسوعية. نشرها، قبل الحرب، إنسل - فرلاج Insel-Verlag.

والترجمة الرابعة (١٩٢٣ - ١٩٢٨) نقل للترجمة السابقة، وتقع مثلها فى ستة مجلدات، بتوقيع إنو ليتمان الذى حل رموز آثار أكسوم وحقق الـ ٢٨٣ مخطوطة الإثيوبية الموجودة بالقدس وشارك فى «مجلة علم الأسنوريات». وترجمته - بعيداً عن محاطلات بيرتون المتواصلة - صريحة تماماً. لا يأبه بشئ مهما كان من الدعار، بل يترجمه إلى ألمانيته الوادعة، وفى القليل النادر إلى اللاتينية. لا يحذف كلمة، ولا حتى تلك التى تشير - ألف مرة - إلى الانتقال من ليلة إلى أخرى. ولا يلقى بالاً إلى صيغة الكتاب المحلية، وكان لزاماً أن ينبهه الناشر كى يحتفظ بكلمة «الله» كما هى بالعربية ولا يستبدلها بمقابلها الألمانى. وهو - كـ «بيرتون» و«جون باين» - يترجم النظم العربى نظماً غريباً. ويسجل فى سذاجة: لو أنه بعد الإشارة المتعادية: «قال فلان هذه الأبيات»، جاءت فقرة من النشر الألمانى لانتابت القراء الحيرة. وهو يمد القارئ بالهوامش الضرورية لفهم النص؛ حوالى عشرين حاشية بكل مجلد وجميعها مقتضبة. وهو دائماً واضح وبسيط ومبتذل. ويتحرى كما يقال نفس العربية ذاته. وإن لم يكن هنالك خطأ فى دائرة المعارف البريطانية فإن ترجمته هى أفضل الترجمات المتداولة. وأسمع أن المستعربين متفقون على هذا الرأى، ولا يهم فى شئ أن أدياً، مجرد أديب من بلد لا يعدو كونه جمهورية الأرجنتين، يفضل أن يخالفهم الرأى.

وأسبابى هى: إن ترجمات بيرتون ومردروس، وحتى جالان، لا يمكن فهمها دون ما وراءها من تراث أدبى. ومهما كانت مساوئها أو مميزاتها، هذه الأعمال المتميزة

الأولى: مشاهد داخل مشهد، مثل مأساة هاملت، ارتقاء إلى قوة الحلم. ويبدو أن بيتاً وحرأ وجليلاً من شعر تنيسون يشرح ذلك:

Laborius orient ivory, sphere in sphere.

وهكذا، وإمعاناً في المعجب، يمكن لرؤوس «هيدرا» المتفرعة أن تصبح أشد تحديداً من جسدها، أى يمكن لشهريار، ملك «جزر الصين وهندستان» الأسطوري، أن يتلقى أنصباراً عن طارق بن زياد وإلى طنجة وبطل معركة «جوادالبيشة»، فتتخلط القاهات بالمرابا ويصبح القناع خلف الوجه ويجهل الناس أين الرجل الحقيقي من بين تماثيله. ولا شيء من هذا يهم، فهذه الفوضى متبذلة ومقبولة كأحلام ما بين البقطة والمنتام.

وسلمب الصدفة لعبة التناظر، لعبة التباين، لعبة الإسهاب.

كم من الأشياء كان يوسع رجل مثل كافكا أن يقدم عليها من أجل أن يربط ويضيف إلى تلك الألعاب، كى يعاود كتابتها طبقاً للنشوبه الألماني، طبقاً «للكأبة الألمانية» *

(*) من بين الكتب التي راجعها، لى أن لاكر:

Les Mille et une Nuits, contes arabes traduits par Galland. Paris, s. d.

The Thousand and One Nights, commonly called The Arabian Nights' Entertainments. A new translation from the Arabic, by E. W. Lane. London, 1839.

The Book of the Thousand Nights and a Night. A plain and literal translation by Richard. F. Burton. London (?) Vols. VI, VII, VIII.

The Arabian Nights. A complete and unabridged selection from the famous literal translation of R. F. Burton. New York, 1932.

Le livre de Mille Nuits et une Nuit. Traduction littérale et complète du texte arabe, par le Dr. J. C. Mardrus. Paris, 1906.

Tausend und eine Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Leipzig, 1897.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Nach dem arabischen Urtext der Calcutter Ausgabe vom Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928

تعنى وجود مسار لرى سابق عليها. فحصاد الأدب الإنجليزي الذى لا ينفد يقع بشكل ما فى المساحة المظلمة من ترجمة بيرتون - دعار جون دون John Donne الشديد، وقاموس شكسبير وسهريل تورنير الضخم، وولع سوينبرن بالمهجور، وغلظة ثقافة مفكرى القرن السابع عشر، والحيوية والغموض والشغف بالعواصف والسحر. ويحتج فى عبارات مردروس الباسمة سالامبو ولافوتتين، الدمية والباله الروسى.

أما فى نص ليعمان، الذى هو - كواشنطن - غير قادر على الكذب، ليس هنالك سوى النزاهة الألمانية. وهذا قليل، قليل جداً. فالتجارة بين (ألف ليلة) وألمانيا كان ينهى لها أن تسفر عن المزيد.

إن لألمانيا أدها فانتازياً، بل إن لها أدها فانتازياً فقط على الأحرى، سواء فى الفلسفة أو الرواية. ولغة عجائب فى (ألف ليلة) كنت سأتهجج لو أحييت صياغتها بالألمانية. وأنا عندما أسجل هذه الرغبة أفكر فى عجائب (ألف ليلة) التقليدية - فى عفاريت القصاصم أو عبيد خاتم سليمان القادرين على كل شيء، فى الملكة التى تحول المسلمين إلى طيور، فى المراكسى النحاسى الذى يحمل طلاسمة وتعاويذه فى صدره - وفى العجائب الأخرى الأكثر عموماً والتى تنبثق عن طبيعتهم الجمعية وعن حاجتهم إلى تكملة ألف جزء وجزء. عند نشاد السحر، كان بمقدور المدونين الألمان أن يلجأوا إلى الأخبار التاريخية أو الدينية التى قد تمكس إضافتها توفر حسن النية فى بقية العمل. وفى مجلد واحد، كان يمكن أن تتعايش الياقوتة التى تصمد حتى السماء وأول وصف لسومطرة؛ وصف بلاط العباسيين والملاكمة الفضية التى طعمها تبرير للرب... إنه مزيج شعري، ويوسعى أن أقول الشيء نفسه فى حالة تكرارات معينة. أليس راعاً أن يستمتع الملك شهريار - فى الليلة ٦٠٢ - إلى قصته هو على لسان شهرزاد؟

من المعتاد - محاكاة للإطار العام - أن تتضمن إحدى الحكايات حكايات أخرى ليست أقصر من

الموامش :

(١) كعب العنوان، في الأصل، بالعربية بحروف لاتينية.

.... on the Alps

(٢) أشير إلى ماركو أنطونيو حين يستعصره ليصر بقوله:

It is reported, thou didst eat strange flesh

which some did die to look on...

(٣) كما أن ما يذكره هذا السويح على موضوعات أبي البقاع الرندي وعمره ماريكه Jorge Manri que (الظاهر الإسباني، ١٤٤٠ - ١٤٧٩).

Where is the wight who peopled in the past

Hind-Lond and Sind; and there the tyrant played?...



قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»

لبورخيس

ومسألة الليلة ٦٠٢ :

أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات

يوسف ديشي *

metáforas de las mil y una noches

J. L. Borges

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
Que guarda esas queridas maravillas
Que fueron del Islam y que son tuyas
Y más hoy. El todopoderoso
Talismán que también es un esclavo ;
El genio confinado en la vasija
De cobre por el sello salomónico ;
El juramento de aquel rey que entregó
Su reina de una noche a la justicia
De la espada, la Luna, que está sola ;
Las manos que se lavan con ceniza ;
Los viajes de Simbad, ese Odiseo
Urgido por la sed de su aventura,
No castigado por un dios ; la lámpara ;
Los símbolos que anuncian a Rodrigo
La conquista de España por los árabes ;

استعارات ألف ليلة وليلة

طورخي لويس بورخيس

الاستعارة الأولى هي النهر ،
والمياه العظمى ، والبلور الحي
المدخر تلك المجانب الغالية
التي كانت من الإسلام فصارت لك
اليوم ولي . هي الطلسم القاهر
وهو معاً هدد مملوكه .
هي الجنى أسير قمقم
من النحاس ختم عليه بالخانم السلطاني ،
هي يمين الملك الذي أقسم أن يسلم
ملكة ليلته إلى حكم
السيف . هي القمر المنفرد ،
والأبدي تغسل بالرماد .
هي رحلات المنهدد ، بطل الأوديسة ذا
لم يعاقبه إله ، ولم يدفعه إلى الأمام

*El simlo que revela que es un hombre,
Jugando al ajedrez ; el rey leproso ;
Las altas caravanas ; la montaña*

*De piedra imán que hace estallar la nave ;
El jeque y la gacela ; un orbe fluido
De formas que varían como nubes,
Sujetas al arbitrio del Destino
O del Azar, que son la misma cosa ;
El mendigo que puede-ser un ángel
Y la caverna que se llama Sésamo.*

*La segunda metáfora es la trama
De un tapiz, que propone a la mirada
Un caos de colores y de líneas
Irresponsables, un azar y un vértigo,
Pero un orden secreto lo gobierna.
Como aquel otro sueño, el Universo,
El Libro de las Noches está hecho
De cifras tutelares y de hábitos :
Los siete hermanos y los siete viajes.
Los tres cadíes y los tres deseos
De quien miró la Noche de las Noches,
La negra cabellera apasionada
En que el amante ve tres noches juntas,
Los tres visires y los tres castigos,
Y encima de las otras la primera
Y última cifra del Señor : el Uno.*

*La tercera metáfora es un sueño.
Agarcnos y persas lo soñaron
En los portales del velado Oriente
O en vergeles que ahora son del polvo
Y seguirán soñándolo los hombres
Hasta el último fin de su jornada.
Como en la paradoja del elefante.
El sueño se disgrega en otro sueño
Y éste en otro y en otros, que entretejen*

إلا ظمًا المغامرة بنفسه . هي الفانوس السحري ،
وتلك الرموز التي تنبئ للذريق
بأن العرب سيفتحون إسبانيا .
هي القرد الذي يدل على كونه إنسانا
بلمبه الشطرنج . هي الملك الأبرص ،
والقوافل الشامخة ، وجبل
المغطس تتلقى عنده السفن .
هي الشيخ والغزال ، كرة مائية
من الأشكال المتقلبة تقلب السحاب
والخاضعة لطاغوت المصير
أمر الصدفة ، وهما أمر واحد .
هي المتسول ، لطف ملأه ،
والكهف الذي يدهي سمسا .

الاستعارة الثانية أهمة نصيح
بساط يعرض للأبصار
بنبل من الألوان والخطوط
اللامبالية ، وصدف ودوار
يحكمها مع ذلك نظام غلي .
شأن الكون ، هذا الحلم الآخر ،
جعل كتاب الليالي
من الأعداد الواقية والعلامات الرامزة ،
الإخوة السبعة والرحلات السبع
القضاة الثلاثة والملك الثلاث
التي يتعناها من شاهد ليلة الليالي
بولوع شعرها الأسود المسدول
حيث يرى العاشق ثلاث ليال على اتصال ،
الوزراء الثلاثة والعقوبات الثلاث ،
وعاليها جميعا العدد الأول
والأخير ، عدد الله : الأحد .

الاستعارة الثالثة حلم
حلمه أبناء هاجر وأبناء فارس
تعت أبواب الشرق المحجوب
أو في جنان صارت اليوم إلى التراب .
وسوف يستمر البشر على حلمهم هذا
إلى حد رحلتهم النهائي
كما في مفارقة زينون الإيلي .
يتبدد الحلم وإذا بحلم آخر
يتبدد فإذا به آخر بل أضغاث بديله

*Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando.*

*La cuarta es la metáfora de un mapa
De esa región indefinida, el Tiempo,
De cuanto miden las graduales sombras
Y el perpetuo desgaste de los mármoles
Y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
Las dos opuestas caras del Bifronte,
Mundos de plata y mundos de oro rojo
Y la larga vigilia de los astros.
Dicen los drabes que nadie puede
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día
Y Shahrazad te contará tu historia.*

تشابك عبثا فرالى عبث متاعه تؤدى .
فى الكتاب الكتاب . دون أن تعى ،
تقص الملكة على الملك قصتهما
المنسية . لقد غطتهما
صاعقة أسرار سالفة ،
فلم يعرفا يعرفان من هما . ولا يزالان يحلمان .

الاستعارة الرابعة خريطة
للزمان ، ذلك الإقليم اللامحدود .
به يقاس تدرج الظلال ،
تفتت الرخام السرمدي ،
والخطى للتي تخطوها الأجيال
- كل شيء : الصوت وصداه ، وما ينظر إليه
وجها جانوس ذى الجبهتين ،
عوالم الفضة وعوالم الذهب الأحمر ،
وسهر النجوم الشاسع .
تقول العرب : ما من قاصر
على الانتهاء من قراءة كتاب للآلئى .
فالآلئى هى الزمان ، وهو الذى لا ينام .
واصل القراءة بينما يموت النهار ،
تقص عليك شهر زاد قصتك أيضا .

[أبريل ١٩٧٧]

«هدوى» النظرة البورخيسية

لا بد - بعد توجيه الشكر إلى من أهداني فى ترجمة
القصيدة المذكورة (١) - من تنبيه أئضى القارئ إلى أن فى
قراءة أعمال خورخى لوبس بورخيس (٢) ما يجعلها
شبيهة بمعاشرة القوم أربعين يوماً ، فمن لم يهجرها
تصبح نسبة خفية من أحلامه وتأملاته منها وفيها . ثم إن
هذا الكاتب الأرجنتيني قد أحدث فى الأدب معانى
جديدة فرضت وجودها شيئاً فشيئاً على المكتبة العالمية
فى أرفع مستوياتها . وكان بورخيس من رؤاد من وضعوا
آثارهم فى إطار ثقافى عالمى . كما يجدر الذكر بأنه من

الذين تأثروا بالحضارة العربية والإسلامية تأثراً عميقاً ،
فاقتبس منها معانى أدبية وشاعرية عدة - فى حين أن
المثقفين العرب لا يزالون يفتشرون إلى ترجمة كافية
لأعماله ، على الرغم من الجهود الحمود الآتية ذكره .

وقد تأثر بورخيس منذ صغر سنه بكتاب (ألف ليلة
وليلة) عن طريق ترجمتين إنجليزيتين ، هما ترجمة
إدوارد لين (Edward Lane) أولاً ، ومن بعدها ترجمة
بيرون (Burton) التى رافقت أحلام صباه . إلا أنه ناقد
وشاعر وقاص مبتكر ، وساحر محترف ألف أسرار
التحويلات الشاعرية . ونتيجة لذلك ، فإن من تحليلاته

لـ (كتاب الليالي)، على حرف تسميته، ما يعود إلى النقد الأدبي بالمعنى المنهجي المتوقع، ومنها ما يحيطنا علمًا بالنقاد ذاته أو برؤياه في المصير والأدب والحياة أكثر مما يفيد معرفة المنقود. وقد يصعب التمييز ما بين هذين الوجهين لأسباب ناجمة عن أبعاد تصورات بورخيس الماورائية والشاعرية والنقدية والقصصية. غير أن تلك الأبعاد تلتصق في كتابته التثامًا يعرض أمام القارئ رؤية واسعة النطاق، من شأنها أن تترك في حنايا ذهنه آثارًا عميقة، لا مناص من أن تخول، على مرور الزمان، بينه وبين نظيره الأنفة لكتاب (ألف ليلة وليلة)، فينتابه شغ من «العدوى البورخيسية».

أما نصوص بورخيس التي تتعلق بموضوعها بشكل أو بآخر فعديدة. وقد آثرنا أن نقدم قصيدة بعنوان «استعارات ألف ليلة وليلة» (Metáforas de las Mil y una noches)، قمنا بتعريبها عن الإسبانية. وأضفنا إليها أربعة «مفاتيح قرائية» عامة، أولها تقديم سريع للمؤلف ولعلاقته بكتاب (الليالي) والثاني تعليق على دور «التزييف» الأدبي في نظره، انطلاقًا مما كتبه حول عمل مترجمي (ألف ليلة) في هذا الصدد. أما الثالث فإشارة إلى مكانة كتاب (الليالي) من مصير المؤلف الفردي والأدبي. والأخير مسألة جوهرية أثارها بورخيس عن طريق هذا التزييف البارع الخاص بكتابته، وهي مسألة الليلة ٦٠٢، وأبينا هذه المفاتيح بتعليقات ثلاثة على نص قصيدة «الاستعارات»، وهي تعليقات معدودة من شأن القارئ أن يكملها بإمعان النظر في القصيدة؛ فلكل كلمة منها متعة وصدى.

المفتاح الأول:

خورخي لويس بورخيس في سطور

ولابد، مهما يكن من أمر، من تقديم المؤلف في سطور، فقليلًا ما هو معروف لدى القارئ العربي، على الرغم من ترجمة عدد من أقاصيصه قام بها إبراهيم

الخطيب ونشرتها دار توبقال المغربية سنة ١٩٨٧ تحت عنوان (المرايا والمتاهات) في ٩٦ صفحة، مضاف إليها - في حدود معلوماتنا - قصة صغيرة وردت في مجموعة بعنوان (قصص من أمريكا اللاتينية) ترجمها عيسى مخلوف ونشرتها دار مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت (١٩٨٥). أما قاموس (منجد اللغة والأعلام) فلم تضع طبعة عام ١٩٩٢ منه لبورخيس مدخلًا، رغم مكانته الأدبية العالمية.

ولد بورخيس سنة ١٨٩٩ في بوينس آيرس عاصمة الأرجنتين وتوفي في ١٩٨٦. وكانت جدته إنجليزية الأصل، ووالده أستاذًا يلقى دروسه باللغة الإنجليزية، فيها وقبل الإسبانية تعلم الطفل القراءة. وكانت مطالعته الأولى روايات ديكنز (Dickens) ومارك توين (Marc Twain) وستيفنسون (R. L. Stevenson) وويلز (H.G. Wells)، بالإضافة إلى ترجمة إنجليزية لكتاب (دون كيخوته) وترجمة بيرون المذكورة لـ (ألف ليلة وليلة). سنة ١٩١٤، انتقلت العائلة إلى أوروبا، وكان والد بورخيس قد أحيل إلى التقاعد بسبب ضعف بصره الذي كان قد أوشك أن يكف. وفوجئت الأسرة بالحرب فالتجأت إلى سويسرا، فأتم بورخيس دراسته الثانوية في جنيف، باللغة الفرنسية. ولم تعد عائلته إلى بوينس آيرس إلا عام ١٩٢١، بعد سنة في إسبانيا؛ حيث بدأ اشترك بورخيس في الحياة الأدبية - بمعنى لقاء الأدياء والمشاركة في إنشاء المجلات الطلبةية، والنشر في صفحاتها.

ومعظم ما وضعه في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ و ١٩٣٨ - وسيتبين لنا بعد قليل معنى التاريخ الثاني - ينتمي إلى نوعين كتابيين، هما:

- الكتابة الشعرية، مثل: (دورج بوينس آيرس - Fer- vor de Buenos Aires) - ١٩٢٣، (قمر الرصيف المواجه - Luna de enfrente) - ١٩٢٥^(٣)، (كراس سان مارتين - Cuaderno San Martin) - ١٩٢٩^(٤).

El Li - الرمال - و (Informe de Brodie ١٩٧٠ - و (Libro de - (bro de arena ١٩٧٥ - و (كتاب أحلام - (sueños ١٩٧٦ .

ووضع علاوة على ذلك مجموعة من القصص الخيالية والبوليسية بالاشتراك مع أدولفو بيوي كازارس (Adolfo Bioy Casares) صدر معظمها تحت اسمي بوسطوس دوميك (Bustos Domecq) وسوارز لينش (Suarez Lynch).

ثم عاد بورخيس إلى الكتابة الشعرية، فألف عددا من الدواوين الشعرية، منها: (ذهب الببور) - أي (النمور) - (EL Oro de los tigres) - ١٩٧٢ - و (الوردة العميقة) - (La Rosa Profunda) - ١٩٧٥ - و (تاريخ الليل - (Historia de la noche - ١٩٧٧، يضاف إليها كتب تجمع بين النثر والشعر، منها: (الصانع) - (El Hacador) - ١٩٦٠ - و (مديح الظلال) - (Elogio de la sombra) - ١٩٦٩ ...

وله أيضا أعمال نقدية، بالمعنى الخاص الذي تتخذه تلك الكلمة في ضوء رؤيته، منها: (تفتشات أخرى) - (Otras Inquisiciones) - ١٩٥٢ - و (مقدمات) - (Prólogos) - ١٩٧٥ - و (سبع ليال) - (Siete Noches) - ١٩٨٠ - (مكتبة شخصية) - ١٩٨٦، ومجموعة من المقارنات الشعرية والأدبية، وأخيراً عدد من الترجمات الأدبية عن الإنجليزية^(٦) - فرجينيا وولف (Virginia Woolf) ووليام فوكنر (William Faulkner)، وعن الفرنسية - هنري ميشو (Henri Michaux)، وعن الألمانية - فرانز كافكا (Frank Kafka).

المفتاح الغائي:

مترجمو الكتاب و«العزيف»، الرامز إلى الحقيقة جوهرها

لقد خص بورخيس موضوع (ألف لبله ولبله) بنصين نقديين وأدبيين مهمين، أولهما تعليق على

- الكتابة النقدية القصصية، وهو شكل أدبي ابتكره بورخيس تمتزج فيه الدراسات الأدبية والتاريخية بفن قصصي له أبعاد شاعرية وماريائية، كما سنحاول إبرازه في موضوع (ألف لبله ولبله). ومن أهم عناوين هذا الشكل: (إيفاريسكو كاربيجو - (Evaristo Carriego) - وهو شاعر من شعراء بوينس آيرس - ١٩٣٠، مناقشة - (Discusión) - ١٩٣٢، (تاريخ الأبدية - (Historia de la eternidad) - ١٩٣٦.

في عام ١٩٣٨ توفي والده. وفي نهاية السنة، حدث لبورخيس حادث أصابه إثره خمج دم مسبب لحصى وهذيان داميا ثلاثة أسابيع وكاد أن يقتله. وكانت عاقبة ذلك - أو لأسباب موروثية والله أعلم - ضعف بصره على مرور الزمان إلى أن منع من القراءة والكتابة في سنة ١٩٥٦ - أي بعد سنة من توليه رئاسة المكتبة الوطنية في بوينس آيرس. وعاش نهاية عمره مكفوف البصر، فآل إلى مصير سبقه إليه أبوه.

ولم يتطرق قبل ذلك إلى الكتابة السردية إلا «بجمل من لم يتجرأ على كتابة الأقاصيص»، فكان يجد تسليته في تخریف أو تغيير ما وضعه غيره منها، على حد ما كتبه عن محاولاته السردية السابقة التي كان قد جمعها في كتاب نشره سنة ١٩٣٥ تحت عنوان (التاريخ الكوني للشناعة والعار - (Historia universal de la infamia)^(٥). وشك بورخيس إزاء المرض المذكور في سلامة ذهنه فحاول أن يخبر حالة ملكاته العقلية عن طريق ممارسة نوع كتابي لم يألف، خشية الصدمة النفسية التي كان سيواجهها في حال فشله في ممارسة كتابة معشادة. فقرر تأليف قصة قصيرة. ووضع نتيجة محاولته تلك مجموعة (بستان السبل المتشعبة - (El Jardín de senderos que se bifurcan) - ١٩٤١ - التي أخذت القسم الأول من مجموعته الشهيرة عالمياً (أقاصيص صورية - (Ficciones) - ١٩٤٣ - ثم (الألف) - (El Aleph) - ١٩٤٩ - و (قرار برودي - (El

« مترجمي كتاب ألف ليلة وليلة » ضمه إلى كتابه (تاريخ الأدب) الصادر عام ١٩٣٦ . ولم يضع الآخر إلا سنة ١٩٨٠ ، تحت عنوان « ألف ليلة وليلة » ، وهو إحدى المحاضرات التي ألقاها في مدينة ميكسيكو ، ثم جمعها في كتابه (سبع ليال) .

أما الأول فقد أثر فيه بورخيس النظر في عمل المترجمين على الشروع في الكلام عن الكتاب ذاته . وهو نهج كان يتبعه آنذاك في كتابته القصصية أيضاً ، وقد يوصف بأنه نوع خاص به من الكتابة في الدرجة الثانية . فمثلاً على ذلك ، جاءت أول قصة وضعها بعد حادث سنة ١٩٣٨ على شكل دراسة تتناول أعمال مؤلف وهمي يحمل اسم بيار مينار ^(٧) ، فيصف بورخيس تجربة مينار الأساسية ، وهي تجربة « غير مرئية » المنتوج ، إذ تقوم على إعادة تأليف كتاب وضع من قبل ، هو كتاب (دون كيشوته) الذي لم يكن أقل تأثيراً في بورخيس منذ أوائل عهده بالقراءة من حكايات (ألف ليلة وليلة) . والعلاقة بين هذه القصة واختيار بورخيس الحديث عن ترجماته الكتاب في دراسته الأولى تلك ، تكمن في تماثل عمليتي الترجمة ومحاولة بيار مينار : إنهما عمليتان أدبيتان ترميان ، أساساً ، إلى إعادة النص ذاته إعادة « صادقة » لا تخلو من التزييف ... إن في الشكل الأدبي المبكر الذي أتى به بورخيس « عبرة لمن يعتبر » - كما نقول شهرزاد . فما معنى التزييف الأدبي هذا ؟

لقد أشار بورخيس إلى ما أضافه كل من المترجمين الفرنسيين والإنجليز والألمان إلى النص الذي عملوا عليه ، كما أشار إلى ما حذفوا أو عدلوا ، وهو في عينه - أو بالأحرى في إطار رؤيته - محمود نظراً لطبيعة كتاب (ألف ليلة وليلة) الشفاهية . فكان المترجم يقوم بدور « الحكواتي » الذي تارة ما يضيف إلى القصص شيئاً فيطلب ، وتارة ما يحذف منها شيئاً فيوزج ، وتارة أخرى يعدلها بل يحولها ، تلبية لطلب مستمعيه وتقبلهم ^(٨) .

ولابد لترجمة ناجحة ، في عين بورخيس ، من القيام بعملية مشابهة ، لأنها - على حد قوله - « تأتي خليفة أدب » ، أي بعد عبور من التطورات الأدبية جرت باللغة المترجم إليها . والنجاح هنا يقدر من حيث الدور الذي تتمكن الترجمة المعنية من أدائه في الثقافة التي تصدر فيها ، فقد يدخل النص الناتج عن الترجمة في باب الآثار الأدبية المرجعية . ولذكر بورخيس أن خمر مثال للنجاح في هذا الصدد ، هو الترجمة التي أصدرها المستشرق الفرنسي أنطوان جالان (Antoine Galland) في أوائل القرن الثامن عشر . وبلغ على الدور « التأسيسي » الذي قامت به تلك الترجمة في شهرة كتاب (ألف ليلة وليلة) في الثقافة العالمية - كما شدد ، في مجموعته (تفتيشات أخرى) على دور ترجمة إدوارد فيتزجيرالد (Edward Fitzgerald) لرباعيات عمر الخيام في إذاعة صيبتها الشاعر في العالم ، رغم حدود فهم فيتزجيرالد للغة الفارسية .

ولها في رؤيته فضل آخر ، إذ تحوى حكايات لم ترد في أي مخطوط عربي سابق ، وقد نسبها جالان - صدقاً أو كذباً - إلى حكواتي من سوارنة حلب باسم حنا ، أشهرها قصصاً « علاء الدين والفانوس السحري » و « الأربعين حراماً » اللتان سرعان ما أصبحتا قصتين شعائريتين يرمز بهما إلى سحر كتاب (الليالي) . فمن يدري في العالم العربي اليوم بل في العالم بأسره أن تلك الحكايتين العربيتين دخلتا المكتبة العالمية عن طريق اللغة الفرنسية ثم ترجمتا حتى تنضمنا إلى عدد من الطبقات العربية ؟

ولتلك الأسباب أثر بورخيس هذه الترجمة ، وفضلها حتى على ترجمة بيرتون (Burton) الإنجليزية رفيقة قراءات صباه المحبوبة ، فاختارها لتكون الوحدة ٥٢ من وحدات « مكتبته الشخصية » ، وقد نشر الكتاب « مكتبة شخصية » سنة ١٩٨٦ ، وهي سنة وفاة مؤلفه .

وقد وصفه في أوقات وأماكن مختلفة^(١٢). إلا أن بين هذه القصة وأوصاف بورخيس الأخرى لهذه الحوادث المصيرية، فوارق تشير إلى دور كتاب (ألف ليلة وليلة) في تكوين نظريته الماورائية بل في التجربة التي منها نشق رؤيته، فيصطبغ «التزييف» الأدبي هنا بصبغة «سير ذاتية».

لقد جرى الحادث - حسب جميع المصادر، بما فيها القصة - على الوجه الكابوسي التالي: صعد المؤلف درج منزله وهو مسرع، وكان المصعد معطلاً، فضرب رأسه بمصراع نافذة قد أغفلوا إغلاقه، ولم يشعر إلا بصدمة صغيرة في أعلى جبينه كأنها - على حرف قوله - «وطواط». غير أنه رأى الرعب والاستنكار قد توسعا على وجه المرأة التي فتحت له الباب، فوضع يده على جبينه، وإذا بها حمراء غمرتها الدماء.

وكان سبب إسراع بورخيس أن أسرته كانت قد دعت إلى العشاء فغاة شيلية في غاية الجمال، وأنه وصل إلى داره متأخراً. أما القصة المذكورة، فلم يثبت فيها من الفعالة الشيلية إلا ارتياح المرأة التي فتحت الباب، وبدلها جاء ما نصه:

«إن المصير على عماء نجاء الخطايا، قد يصبح أمام أدنى التغافللات بلا أية رحمة. وكان دالمن [وهو بطل القصة] في هذا المساء قد اقتنى نسخة غير كاملة من ترجمة فايل لكتاب ألف ليلة وليلة. فنفذ صبره بسبب هذا الذي عثر عليه ولهنفته على تفحصه، فلم يستظر وصول المصعد...».

ووجد دالمن نفسه في نهاية القصة - وكان مجلد الترجمة هذه لم يزل معه - مرغماً على القتال بالسكين حتى الموت مع أحد خدام المزارع الخبراء في استعمال هذا السلاح، على خلاف بطلنا الذي كان شأنه في ذلك كشأن المؤلف. فلنستمع إلى بورخيس وهو يصف العالم الذي نما فيه:

ولا بد هنا من ملاحظة قد تشكل الخطوة الأولى إلى ما قد يسمى بالتجربة البورخيسية لكتاب (ألف ليلة وليلة). إن المترجم، شأن القارئ، يعيد إحياء النص، كما سبق ذكره. إلا أن لإعادة تلك، في رؤية بورخيس، بعداً أدبياً وماورائياً في آن. ذلك أن القارئ أو المترجم يقومان بعملية «تزييف» للنص تماثل تجربة يمارسها في إعادة تأليف كتاب (دون كيشوته). فالنص المقروء أو المترجم صورة لعمل مؤلفه تعكسها مرآة الفن. والفن عند بورخيس بمثابة رمزية للعالم:

«فقد يكون واقع يروى على غير صحة مطابقاً للحقيقة الجوهرية. إنه من المعروف، مثلاً على ذلك، أن ملك إنجلترا هنري الأول لم يعد يتنسم بعد وفاة ابنه، فقد يكون واقع مروى من هذا النمط، وإن خالف الصديق، مطابقاً للحقيقة بصفته رمزاً لكآبة الملك»^(١٣).

وترجمة جالان، وكذلك قراءة بورخيس لكتاب (الليالي) - كما سيعين لنا في المفتاح الرابع أدناه، على مخالفتها الصحة والصديق - تشكلان صورتين تعكسهما مرآة الفن ورموزه، فإذا بهما أقرب إلى الحقيقة الجوهرية من الوفاء المجرد الجاف! هذا الوفاء الفاتر الذي يحسه بورخيس على ترجمة لينو ليمان^(١٤).

المفتاح الثالث:

كتاب ألف ليلة وليلة على عتبة المصير

إن لكتاب (ألف ليلة وليلة) - في تصور بورخيس لحياته، دوراً مصيرياً لم يكن مقتصرًا على تأثيره الأدبي والمباشرة القرابية منذ سنى الطفولة والصبا^(١٥). ولعل خير تصوير لهذا الدور المصيري يكمن في أحد تفاصيل قصته القصيرة «الجنوب» (El Sur) التي تختتم مجموعة (أقاصيص صورية)، وقد أشار بورخيس إلى كون بدايتها تروى الحادث والمرضى اللذين كاد يجداً فيهما مصرعه،

أن كتاب (ألف ليلة وليلة) لم يكن مصيرها مجرد وجوده بين يدي دالمن - بورخيس في ساعة مواجهة المرض وعذاب التنازع، بل كان أيضاً مصيرها بسبب وجوده على عتبة عالم المكتبة والأحلام واللامحدود.

المفتاح الرابع:

مسألة الليلة ٢٠٦ (من ترجمة بيرون أو طبعة بولاق)

أما المفتاح الرابع، فمسألة آثارها بورخيس. وهي تشكل، كما في الفترتين السابقتين، تزييفاً رمزياً ذا أبعاد ماورائية. وهي من الجهة الأخرى خبير رمز إلى ما هو في نظره جوهر كتاب (ألف ليلة وليلة).

أ- طرح المسألة

يقول بورخيس - وهو قول يكرره في أماكن عدة من أعماله، أهمها في نظرنا الدراسات المذكورتان في «المفتاح الثاني» أعلاه وقصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» - إن شهر زاد تقص على الملك قصته حينها، بما فيها قصتهما معاً، وإن ذلك يأتي في الليلة ٦٠٢ من ترجمة بيرون - التي كثر ما تطابق نص طبعة بولاق العربية.

إن وجوب إيجاد مادة كاملة لكل جزء من أجزاء الكتاب الواحد والألف، فرض على النساخ القيام بشتى أنواع التحريف، أغربها وأشدها تخبيراً ما ورد في الليلة ٦٠٢، وهي أعجب الليالي سحراً، إذ يستمع فيها الملك إلى شهر زاد، وشفتهاها تقص عليه قصته ذاتها. فيسمع القصة البدئية، تلك التي تشمل سائر الأقسام، كما تشتمل على ذاتها احتمالاً عملاقاً. أهدرك القارئ إدراكاً واضحاً ما ينجم عن مثل ذلك التحريف من الإمكانات الواسعة ومن المخاطر الطريفة؟

«لقد ربوت في حديقة، وراء حاجز من الحديد تعلوه النصول، وفي مكتبة لا محدودة من الكتب الإنجليزية. وكان - على ما يؤكدون - «بالهرمو» السكاكين والقيشارات يحوم في الشوارع»^(١٣). إلا أن الشخصوس التي كانت تعمر أصباحي وتحفل ليالي بالهاوaf المستعة، إنما كانت قرصان ستيفنسون وهو يتنازع تحت حوافر الأحصنة، والغائن الذي ترك صديقه على سطح القمر، والمسافر عبر الزمان الذي عاد من المستقبل بوردة ذابلة، والجنى الذي قضى عدداً من القرون أسير قمقم سليمان، ونبي الخوارزم المقنع الذي كان يخفي برصه تحت الجواهر والحرير»^(١٤).

ويمكننا، بناء على ما سبق، أن نجد، لإبدال فتاة شيلية صبيحة بنسخة لترجمة إنجليزية لكتاب (ألف ليلة وليلة)، معنيين. أولهما أن المجلد المذكور كناية عن المكتبة التي عاش فيها المؤلف في طفولته بل طوال عمره، وقد صرح، وهو يتكلم عن مكتبة أبيه ذات المجلدات الثلاثة آلاف، بما نصه:

«أعتقد في بعض الأحيان أنني لم أخرج منها أبداً»^(١٥).

كما اعترف بأن أجداده أوروته البسالة، إلا أنه لم يكن بأسلا بل لم يكن له أى طمس في ذلك إذ كان يؤثر المطالعة والكتابة على العمل والإقدام»^(١٦).

أما المعنى الثاني، فوارد في تفصيل آخر من تفاصيل «الجنوب»، وهو تأثير دالمن بصور ترجمة فابل، التي أصبحت مادة كوابيس الحمى والهذيان - كما كانت ليالي طفولته حافلة بـ «الهاوaf المستعة». إلا أن حكايات شهرزاد هنا منبع لأحلام وكوابيس متشابكة، فلا يتبدد حلم إلا ليفصح المجال له «حلم آخر بل أضعاف بديله»، كما جاء في قصيدة «الاستعارات». وخلاصة القول هنا

«فكان بينه وبين القط حاجزاً من الزجاج ،
لكون الإنسان يعيش في الزمان والتوالي ،
وأما الحيوان السحري هذا ، ففي الحاضر
وفي أبدية اللحظة» .

والفرق ما بين الإنسان والحيوان يكمن في أن :

«الخلود عينه ليس بشيء ، لأن الموجودات
كلها - باستثناء الإنسان - خالدة بسبب
جهلها الموت . أما الأمر الرائع والمروع
والمدلل ، فهو العلم بأنك خالده»^(٢٠) .

والحيوان خالد لأنه يقطن «أبدية اللحظة» دون أي
وعي منه ، أما الإنسان فنصيبه مروع وساحر في آن ،
لأنه غير خالد من جهة وعيه الزمان والموت ، وخالد من
جهة علمه بالخلود . فلا بد له من تأمل ماورائي مفارق .
وقد اختار بورخيس أن يعبر عن مفارقة الزمان بوساطة
تلك الكتابة النقدية والشاعرية والسردية التي أشرنا إليها
سابقاً ، وقد نصفها أيضاً بأنها فلسفية - أدبية ، لكونها
تنتحل أساليب النقد والدراسات التاريخية ، فتتلاعب
بالمفاهيم والمفارقات تلاعباً جديداً مفعماً بالمراجع
والمعلومات الصحيحة أحياناً والمزيفة أحياناً ، فترى إلى
تمبير موسع دقيق لتجربته ورؤيته .

ولقد عرض بورخيس رؤيته لما سمينا بمفارقة الزمان
في أحد أروع نصوصه الفلسفية - الأدبية ، عنوانه
«دحض جديد للزمان» ، وقد ضمه إلى مجموعته
(تفتيشات أخرى) ، وختمه بما يلي :

«قد تبدو النظرة التي تنفي التوالي الزماني
والأنا والكون الفلكي ، في الظاهر ، نظرة
حالة على اليأس ، بيد أنها ، باطناً ،
موضوع تعازي . ذلك أن مصيرنا (...) لا
يوحى بالورع لأنه غير حقيقي ، بل لأنه من
الحديد لا تراجع فيه ولا عودة . إن الزمان هو

فلتواصل الملكة سردها ، وإذا بزوجها ساكناً
يسمع قصة ألف ليلة وليلة المبتورة ، وقد
غدت لا محدودة دائرية ، تتكرر إلى
الأبد»^(١٧) .

ولابد من ملاحظة أولية : إن الخبر الذي يدعى
بورخيس نقله عن الليلة ٦٠٢ موضوع جزئياً - إذ
لا تحكي شهر زاد على الملك - في ترجمة بيرتون
وكذلك في طبعة بولاق ، إلا قسماً من أقسام قصته ،
هو حكاية الفتاة أسيرة الجنى - أو العفريت - المرعب ،
صاحبة العقد المكون من خواتم اللذين أرغمتهم على
القيام معها بواجبهم ، حقدًا منها على هذا الجنى الغيور
مالكها ... فإن شهرزاد ، مع الأسف ، لم تقص على
الملك شهر بار قصتهما معاً .

ب - «لغى» الزمان والتوالي

أما الحقيقة الجوهرية التي يدل عليها هذا التزييف ،
فقد أشار إليها بورخيس في المقطع المترجم أعلاه ،
بشكل لابد من توضيحه . وعود الأمر إلى تجربة الزمان
عنده ، وهو في مؤلفاته على وجهين متناقضين على
لزمهما معاً ، كـ «وجهي جانوس ذي الوجهين»^(١٨) ،
أحدهما يكنى والثاني يضحك . أما الأول فواقع التوالي
والمصير الفردي اللذين لا يمكن للإنسان الفرار
منهما ، وأما الثاني فهو - رغم ذلك - عالم لا محدود
يمكن اللجوء إلى سحره عن طريق ألعاب ذهنية ذات
طابع ماورائي ، «كما في مفارقة زينون الإيلي»^(١٩) ،
وكذلك - زحماً أو جهرهاً - في الليلة ٦٠٢ ، فلننظر
النظر في هذين النقيضين :

في قصة «الجنوب» المصيرية المذكورة ، نرى دالمن -
بورخيس يوم خروجه من العبادة ، يقصد مقهى فيه قط
ضخم أسود اللون كان يرضى أن يداعبه الزبائن . إلا أنه
وهو بلاطف القط ، تغلب عليه شعور بوهمية تلك
الملامسة :

المادة التي أنا مكون منها ، هو نهر يجر فنى ،
لكنى أنا الزمان ، وهو نهر يمزقنى ، لكنى أنا
النمر ، ونار تحترقنى ، لكنى أنا النار .
ولعاستنا جميعاً ، فإن العالم حقيقى ،
ولعاستى ، فإنى أنا بورخيس .

يكرر النص المذكور الكلمة «أنا» ، بما فى معناها
شخصية المؤلف الفردية ، ويقسم ما بين نفسها ونفى
الزمان علاقة تنشأ ، فى رواية بورخيس ، من منشأين قد
ذكر أولهما ، هما حدس لأبدية اللحظة وتأمل فى
الخلود . أما الأول ، فقد روى بورخيس تجربة حاسمة له
فى صفحة ضمها إلى الفصل البدئى من كتابه «تاريخ
الأبدية» ، جاء فيها أنه كان فى ليلة من ليالى سنة
١٩٢٨ عمداً إلى أن يمشى فى شوارع بوينس آيرس ،
لفقاده المصادفة إلى مشهد شارع قديم أخذه جماله
العريق ، فحدثه نفسه بأنه أمام المظهر ذاته فى أوائل القرن
السابق . إلا أن «هذه الفكرة التافهة» ، كما يصفها ،
«ما لبثت أن أصبحت حقيقة عميقة» ، فلم يكن هذا
المشهد «مماثلاً لما كان عليه من الزاوية حينها منذ كذا
سنة ، وإنما كان هو هو ، دونما تشابه أو تكرار» .
ولم يكن يشعر بأنه «ركب مياه الزمان المفترضة صعوداً»
نحو الماضى ، بل أحس بنفسه «ميتاً يدرك الدنيا
كمشاهد مجرد الوجود» . وهذا التجرد عن الشخصية
الفردية قد يعيشه الإنسان أيضاً فى «اللحظات الأولية» ،
كالألم الجسدى والمثعة ودنو النوم والاستماع إلى
الموسيقى ...

وأما المنشأ الثانى - وهو التأمل فى الخلود - فيمكن
القول إنه وارد فى أغلب آثار بورخيس السردية والشعرية ،
وهو منبع معظم المعانى التى أحدثها فى الأدب العالمى .
فجاء - على سبيل المثال - فى أواخر أقصوصة «الخالد»
التي تنتمى إلى مجموعة (الألف) ، أنه :

«فى زمان لا محدود ، لابد لكل امرئ أن
يحدث له كل شئ (...) لقد نظم هوميروس

الأوديسة : إلا أن المستحيل ، مع منح مهلة لا
محدودة مرهونة بظروف وتحويلات كذلك غير
محدودة ، هو عدم نظم الأوديسة مرة على
الأقل . فلا أحد أحد ، ولكن إنساناً واحداً
خالداً هو الناس أجمعون ، وإذا بى معاً (...)»
إلاه وطل وفيلسوف وعفريت وعالم - وما
ذلك إلا تمييز متعب عن عدمى (٢١) .

وتصل عاتمة النص المذكور من «تاريخ الأبدية» إلى
القول إن «الحياة أفقر من ألا تتكون - أيضاً - خالدة» ،
رغم كون الزمان «سهل الدخول فى ميدان الإحساس ،
صعبه فى المجال العقلى» .

ولقد أوشكت أن تكون الترجمة هنا «فى ميدان
الدوق» (٢٢) . وهكذا يتضح لنا أن يصبح ، كما سبق
ذكره ، «نفى» زمان التوالى - الذى هو أيضاً «الزمان
الفلكى» - «موضوع تعازى» ، وأن يكون الاعتراف
بحقيقة العالم «عاسة» لنا جميعاً ، وكذلك تسليم
المؤلف بأنه - لا محالة - هو بورخيس ، تمييزاً عن مأساته
الفردية : إنها تصورات مختلفة لنظرته فى الخلود .

ج- إن كتاب الليالى هو كتاب الرمال

إن معنى مسألة الليلة ٦٠٢ يقوم على تجربة «النفى»
تلك . وينتهى النص الذى عنوانه «أسفار جزئية عن
كتاب دون كيخوته» ، إلى التساؤل فالجواب التاليين :

«ولماذا يقلقنا انضمام الحارطة إلى الحارطة
وقصة ألف ليلة وليلة إلى كتاب ألف ليلة
وليلة ؟ أو أن يكون دون كيخوته أحد قراء
كتاب «دون كيخوته» ، وهاملت أحد
مشاهدى مسرحية «هاملت» ؟ أعتقد أننى
وجدت سبب هذا الشعور ، وهو نظرة توحى
بها مثل هذه الانعكاسات : فإن أتبع
لشخص الأعمال الصورية أن يكونوا من

قال سالارمييه (Mallarmé) إن العالم لم يوجد إلا ليؤدي إلى كتاب ، أما بلوا (Bloy) فلسنا في نظره إلا آيات كتاب سحري أو كلمات من كلماته أو حروفاً من حروفه ، ولا وجود في العالم إلا لهذا الكتاب سحر المنقطع ، وتعبير أقرب إلى الدقة ، هو العالم .

ثلاثة تعليقات

على قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»

فلنتقل الآن إلى نص القصيدة المفصحة عن هذه الرؤية التي تتشخص ، كما ذكره بورخيس سنة ١٩٨٠ (٢٥) ، في (كتاب الليالي) .

لقد وضعنا تعليقاتنا في ثلاثة أقسام تعنى باستعارات القصيدة الأربع . ولابد من الاعتراف هنا بضرورة الاختصار ، إذ ما من بيت من أبيات القصيدة إلا وفيه إشارة أو تلميح إلى نص من نصوص بورخيس الأخرى .

١ «الاستعارة الأولى هي النهر»

لقد أشار روديجيز مونيغال إلى كون عالم مؤلفنا عالماً من الرموز تقترح على ذهن القارئ استعارة للكون (٢٦) . أما بورخيس ، فقد عبر عن أهمية الاستعارات في تاريخ الفكر بصورة متكررة ، مشدداً على دور القديمة منها (٢٧) . ويعد هنا اهتمامه بالتي تربط ما بين الزمان ونهر سائل ، الواردة في تمبير الفيلسوف اليوناني هيراكليطس عن زمان التوالى بقوله المشهور : «لا أحد يغتسل مرتين في النهر عينه» .. إلا أن استعارة النهر هنا تختلف تمام الاختلاف عما في قول هيراكليطس ، إذ تنسب إلى تأمل بورخيس المذكور في الأبدية واللامحدود . ففي زمان لا محدود «المصير / أو الصدفة» ... هما أمر واحد ، لأن المصير مقرون بالآنا وبالتوالي الزماني اللذين تقدم الرؤية البورخيسية لهما «نفساً» وبديلاً ، وأما الصدفة ، فإنها في زمان أبدي كذلك معدومة . ولقد رأينا أن كل إنسان محال سيعرف

قراءتها أو من مشاهدتها ، فإننا ، ونحن قراء القصة أو مشاهدي المسرحية ، قد نكون بدورنا شخصاً صورياً . ولقد لاحظ كارليل سنة ١٨٣٣ ، أن تاريخ البشرية العام هو كتاب مقدس لا محدود يكتبه الناس بأجمعهم ، ويقرأونه فيحاولون فهمه ، وفيه أيضاً يكتبون» .

إن تأمل بورخيس في الأبدية والخلود يربط ما بين استعمال الكتاب على الكتاب وبين إيجاد القارئ نفسه شخصاً من أشخاص الكتاب ، كما هو الأمر أيضاً في البيت الأخير من قصيدة «الاستعارات» . ونعود هذه العلاقة إلى فكرة لا محدودة الكتاب التي شخصها في أقصوصة «كتاب الرمال» ، وهو كتاب سحري تتألف صفحاته من حروف مركبة بشكل اعتباطي خاضع للصدفة . وكان بورخيس قد عبر عن فكرة مشابهة في أقصوصة «مكتبة بابل» (٢٣) التي يصف لنا فيها مكتبة لا محدودة ، «ولعلها لامتناهية» ، تحتوي على كتب مؤلفة من حروف تتتابع بصورة عشوائية ، إلا أن لا محدودة المكتبة تلك تجعل ، حتماً ، على رفوفها جميع الكتب الممكنة - بل غير الممكنة - بما فيها «ترجمة جميع الكتب إلى سائر اللغات» .

ونجد أنفسنا أمام نمط تفكيرى قد سبقت الإشارة إليه ، إذ رأينا كيف تذهب الرؤية البورخيسية بفكرة الخلود إلى حتمية يعرض لها كل إنسان يفترض لخلوده ، وهي أن يكون قد نظم الأوديسة «مرة على الأقل» ، ثم أن يكون أيضاً - كما في «الحالدة» - قد نسى ذلك .

وفي أقصوصة «مكتبة بابل» تشتمل تلك المكتبة اللامحدودة على الكون بأسره . أما في «كتاب الرمال» فتتصاعد الفكرة إلى التصور بأن الكتاب يشمل العالم رمزياً بل جوهرياً . وقد ورد في (تفتيشات أخرى) (٢٤) ما نصه :

حتماً «مصير» هوميروس فى وضع الأوديسة ، إلا أنه يكون ، مع ذلك ، أو بالأحرى علاوة على ذلك ، وليام شكسبير وأحقر الخونة معاً :

«كان فينسات مون ، وقد تغلب عليه الخوف ، يشعرنى بالحياء. فكأن الجبان أنا ، لا هذا الرجل. وكأن ما يرتكبه إنسان واحد فعل الناس أجمعين . (...) ولعل شوبنهاور صدق فى قوله «أنا الآخرون» وأى الناس هو كل الناس» . فإن شكسبير هو ، على ضرب من الضروب ، جون فنسات مون الحقيقى» (٢٨).

وفى قصيدة «الاستعارات» ، يصبح «النهر الذى يجرفنى» - أى الزمان ، كما سبق ذكره - المؤلف والقارئ معاً ، وطلسمًا قاهرًا وعبدًا مملوكًا ، والسندباد ، وأوليكسيس بطل الأوديسة ، وشهزبار والملك زوجها ، والجنى أسير القمقم ، وجبل المغنطيس والسفينة التى عنده تنفلق .

إلا أن الرؤية الفلسفية - الأدبية تمتزج هنا بسحر كتاب (الليالى) وبأحلام الطفولة ، وقد ذكر بورخيس أنه كان ، أثناء قراءته الأولى ، يتخيل أنه يتقمص شخصاً من أشخاص القصص ثارة ، وشخصاً آخر ثارة أخرى» (٢٩).

٢) «الاستعارة الثانية لحمة نسج / بساط»

لقد كانت العبارة «كرة مائية» ، الواردة فى «الاستعارة الأولى» ، تصويراً للامحدودية العالم ، وقد هنى بورخيس بالاستعارة التى ترى أن الكون ، كما قال باسكال ، «كرة لامتناهية مركزها بكل مكان ومحيطها بلا مكان». وأشار إلى هول مثل هذه الرؤية ، وإلى كون باسكال قد خط فى تحريره الأول لهذا النص المشهور ، «كرة مرعبة» ، بسبب «تغلب الدوار والخوف والشعور بالوحدة عليه» ، ثم شطب على كلمة «مرعبة» ووضع بدلها «لامتناهية» (٣٠).

أما «الاستعارة الثانية» ، فإنها تفصح ، بالإضافة إلى ورع الرؤية والبلبل والدوار ، عن تجربة لعلها صورة الورع المنعكسة ، وهى التصاعد بالأعداد من عندها إلى ما هو «الأول» منها «والأخير» ، عدد الله : الأحد ، وهى تجربة صوفية - بمعنى الكلمة الموسع . ويشير بورخيس إلى الصوفية الإسلامية بشكل مباشر عن طريق ذكره «ليلة القدر» ، التى هى فى قصيدتنا «ليلة الليالى» . وقد ورد فى الأقصوصة التى تفتح مجموعة (أقصيص صورية) أنه ، فى ليلة يسميها المسلمون «ليلة الليالى» ، تفتح أبواب السماء الخفية على مصارعها ، فإذا بالماء أحذب فى الأباريق .

ويشير كذلك إلى رؤية «العاشق» وإلى «من شاهد ليلة الليالى» و«شعرها الأسود المسدول» ، فيلائم ما بين المعانى الصوفية ومعانى شعر الغزل العربى الذى كان معجبا به (٣١) ، كما يفعل الشعر الصوفى .

ونذكر القصيدة ، علاوة على ذلك ، «الأعداد الواقعة والعلامات الرامزة» ، فترط ما بين الأعداد ومعرفة عالم الدنيا وعالم الغيب ، كما هو الأمر ، بطبيعة الحال ، فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، كذلك ، مثلاً ، فى (رسائل إخوان الصفا) التى كان بورخيس على علم بها (٣٢) ، وكما عهده بدوره فى ترتيب كتابه «الألف» (٣٣).

إلا أن البلبل والدوار والصدف «يحكمها مع ذلك نظام خفى» ، وهو ما تعبر عنه استعارة «لحمة النسج» و«البساط» . وتتراوح الرؤية هنا بين تصويرين : أما الأول ، فتشعر الأقصيص والحكايات فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وتشابه مصير الأشخاص والمصادفات فيها ، إلى حشد الدوار والذهول . فهو «بلبل من الخطوط والألوان / اللامبالية» . وقد أصرب بورخيس عن رؤيته للتشابه هذا فى عدة أماكن ، أكثرها تشخيصاً أقصوصة «بستان السبل المتشعبة» . وأما الثانى ، فهو مدخل إلى «الاستعارة الثالثة» ، وقد وضع بورخيس فى كتابه

هذه الاستعارة هي التالية : لابد لخارطة شاملة دقيقة ، من أن تحتوى على تصور لذاتها ، بل إن أوفى خرائط إقليم ليست إلا هذا الإقليم عينه . ولقد رأينا أن الرؤية تلك تؤدي إلى انضمام القارئ إلى القصة الصورية ، «واصل القراءة بينما يموت النهار تقص عليك شهرزاد قصتك أيضاً» .

كما أن كتاب ألف ليلة وليلة هو ، عن طريق تحريف صوري لليلة ٦٠٢ ، (كتاب الرسائل) الذي يحوى الكون الأبدى ، سرمدياً .

خاصة

.. وما من مخاتمة ، لأننا وقد اختصرنا الكلام ، لانزال نقسأل : أنضيف ملحوظة حول هذه النقطة ، أو تلك ؟ ذلك أن كتابة بورخيس شبيهة باستعارته للخارطة ، أو بمشاعته . إلا أننا نود أن نلفت النظر إلى أن بورخيس أديب وشاعر ، وصاحب رؤية صورية ، لابد من التخلي ، أمام نصوصه ، عن عادة سبغة موروثه ترجع إلى أيام المدرسة ، هي التركيز المقصود على «فلسفة» المؤلفين . فلم يكن بورخيس بفيلسوف أو «مفكر» ، على الرغم من انتحاله صيغ الدراسات الفكرية .

فلتذكر القارئ علاقة بورخيس بالمكتبة التي - كما قال - كأنه لم يغادرها طوال عمره ، وليفكر كذلك في كونه ، شأن والده ، حاش شطرا عظيما من عمره وبصره يخف تدريجيا ، إلى حد الكفاف ، وفي أنه ، في «قصيدة الهبات» (Poema de los dones) ، تسأل هن :

«الله ، وسحرته الرائعة

التي وهبتى الكتب والليل معاً

.....

وقد كنت أنحيل الجنة

على شكل مكتبة» .

«مكتبة شخصية» ، صفحة نصف الوحدة ٥٢ - وقد ذكرنا أنها ترجمة جالان لـ (ألف ليلة وليلة) - جاء فيها :

«إن الكتاب سلسلة من الأحلام حلمت على حداها . ورغم تنوعه الذي لا ينفد ، فلا تشغل عليه البلبلة ، إذ تخكمه تناظرات تذكرنا بالتي تقرأى على وجه بساط ..» .

٣) «الاستعارة الغالطة حلم» ، والرابعة «مخرطة»

لقد عبر بورخيس عن تصوره الخاص للأحلام في أقصوصة «الخرائب الدائرية» (Las Ruinas circulares) المنتمية إلى كتابه «أفانيس صورية» . ويسرد فيها قصة رجل استطاع أن يمنح رجلاً آخر الوجود عن طريق تكهيف دقيق ومستمر لمادة أحلامه . فإذا بالآخر حى ، وإذا برجلنا قد أصبح له ابن تذكره «مساءً مساءً وقسمته» . في أثناء ألف ليلة خفية وليلة ، ولم تكن النار تحرقه ، لكونه رجلاً «محلوما به» . وفي يوم من الأيام وجد الرجل الأول نفسه وقد أحاطته نار طارئة ، لم تحرقه ، فأدرك ، وقد ملأ قلبه شعور بالفرج والذل والذهر ، أنه كذلك مظهر ، وأن رجلاً آخر كان به حائماً (٣٤) .

فالرجل الذى لا تناله النار هو - رمزياً - رجل خالد . والكون ، في مثل هذا التصور ، من شأنه أن يوصف ، كما في الاستعارة السابقة ، بأنه «حلم آخر» ، أى نتيجة حلم الإنسان الأبدى ، لأن الإنسان ، مثل سهم مفارقة زينون الإيلى ، لن يدرك «حد رحلته النهائي» . ويضاف إلى ذلك إشارة إلى أبدية كستاب (ألف ليلة وليلة) الأدبية : «تمر القرون ولا يزال الناس يصنفون إلى صوت شهرزاد» (٣٥) .

أما الخارطة ، فتعبر آخر عن فكرة انضمام الكتاب فى الكتاب الذى سبق ذكره . والفكرة التى منها تنشأ

إلا أن كتاب (ألف ليلة وليلة) هو « هذا الكتاب غير المنقطع » ، فقد أصبح بورخيس بدوره ، عن طريق تأمله لاستعارات (الليالي) ، حكواتيا من حكواتبيه ، أو ناسخا من نساخه ، أضاف إلى لياليه التي لا ينفد تنوعها ، ليلة جوهريّة هي الليلة الأولى بعد الألف (٣٦) ، جعلها «المصير» أو الصدفة ، وهما أمر واحد ، الليلة ٦٠٢ .

ولينظر القارئ أخيرا إلى نهاية قصيدة «الاستعارات» - الزمان ، و « به يقاس تدرج الظلال » ، مواصلة القراءة « بينما يموت النهار » - ثم ليعد قراءتها ، من صبا التخيّلات والسهو في عالم المفامرات والأسرار إلى روعة الرؤية الدائرية التي تختمها ، مروراً بتجربة التصاعد من العديد إلى الواحد وبمناطة الأحلام المتشابهة . وها هو الزمان اللامحدود قد تسرب إليه تجربة أخرى ، هي تجربة انخفاض البصر و «تدرج الظلال» .

الهوامش:

- (١) أود أن أشكر جابر عصفور الذي شرفني بطلبه المؤدى إلى عملي هذا... كما أذكر بالفكر والمودة الأساندة زملائي في جامعة ليون الثانية: أنثري رومان ، فلوريال سانا جومين وكاتيا زحيا ، وزميلي في كلية التربية بجامعة دمشق سام عمار ، الذين تفضلوا ونظروا في محاولاتي المتكررة لفرجة قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» ، وأفادني أنثري رومان وفلوريال ساناجومين بمعرفتهم اللذة الإنسانية التي تلوح بكثير ما تسير لي منها. إلا أنني ، بطبيعة الحال ، أحمل المسؤولية الكاملة لما يقبى في نصي من الخطأ أو الغلط .
- (٢) لقد اهتمت لفظ اسم المؤلف وفقا للنطق الإسباني السائد - بالهاء - لمجموعة . وما حتى على الاحتفاظ بالنطق الشائع ذكر المؤلف باللفظ المستخدم في محطته العائلي في صباه ، وهو النطق بالحرف (g) من اسمه بما يشبه الخاء . انظر سيرة حياته التي نشرها أولا في مجلة «النيو يوركر» The New Yorker ، عدد ١٩ ، سبتمبر ١٩٧٠ ، تحت عنوان «رؤوس أقلام عن سيرتي الذاتية» (Autobiographical Notes) .
- (٣) إن تعريب العنوان هنا اجتهدت قمت به انطلاقا من نصها الإسباني الذي ذكرته بين قوسين ، محمدا في حالات الالتباس المراجع المتفرقة ، وفي مطلعها المجموعة الضخمة من المعلومات التي تحتوي عليها حواشي طيبة أعمال بورخيس الكاملة باللغة الفرنسية التي أعدها وقدم لها جان بيار بارنيس ، اطلب : J. L. Borges ، D, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, tome I, 1993, tome II, 1994 (collection "La Pléiade") .
- وسأشير إلى الجزء الأول من هذا المرجع - علما بأن الجزء الثاني منه لم يكن قد صدر في الوقت الذي أكتب فيه هذه السطور - بالرموز أ.ك.ب. (وهو أعمال كاملة بالفرنسية) المجموعة برقم الصفحة . فقد يجد القارئ ، مثلا ، ما يبرز إضافة كلمة «الرصيد» في عنوان الديوان الوارد في الفن ، في أ.ك.ب. الصفحة ٣٢٣ ، حيث يذكر محقق الطبعة بيتا ليورخيس يتكلم فيه عن «القمر الدائري الكبير على الرصيد المواجه» . لمدينة بونيس أيرس وفوارعها تشكل هنا محيط القمر الطبيعي .
- (٤) قد صدرت أعمال المؤلف الكاملة بالإسبانية في دار «إيمبي» (Emecé) بونيس أيرس في عدد أجزاء ، انطلاقا من سنة ١٩٥٣ ، ثم جمعت عند الناشر ذاته في مجلد واحد عام ١٩٧٤ . وهي قيد الصدور بالفرنسية - انظر المرجع المذكور في الملاحظة السابقة .
- (٥) ورد الاعتراف هذا في المقدمة التي وضعها بورخيس للمجموعة الثانية من كتابه المذكور ، عام ١٩٥٤ . وكان يحاول بعض مؤلفاته السابقة بالنقد الذي لا يرحم . فقد منع إعادة إصدار عدد غير قليل منها في أعماله الكامل بالإسبانية والإنجليزية والفرنسية .
- (٦) ويجدر الذكر أن أول أعمال بورخيس الأدبية ترجمة لقصة قصيرة لأوسكار وايلد ، الأمير السعيد . وقد صدرت في صحيفة (El País) عام ١٩٠٨ ، وكان صاحب الترجمة ابن تسع سنين - أ.ك.ب. الصفحة XXXIX .
- (٧) اطلب الأقصوصة «بهار مهاب مؤلف دون كيمخوت (Pierre Ménard autor del Quijote) في مجموعة أقاصيص صورية . ويجدر الذكر أن هذه القصة القصيرة جاءت نتيجة للاختبار الذي أجراه بورخيس ليحقق من سلامة عقله بعد المرض الشديد الذي أصابه . اطلب «رؤوس أقلام عن سيرتي الذاتية» ، وأ.ك.ب. الصفحات LXXII - ١٥٥٥ - ١٥٧٠ و ١٥٧١ .
- (٨) اطلب أ.ك.ب. الصفحة ١٥٣٢ .
- (٩) اطلب نص «حاشية على وائل ويتمان» (Walt Whitman) في المجموعة النقدية معالفة - ١٩٣٧ .
- (١٠) وهذا ما يقوله بورخيس في نصه المذكور «مترجمو كتاب ألف ليلة وليلة» : كان ليمان ، مثل واشنطن ، غير قادر على الكذب ، فلا نجد عنده سوى الأمانة الألمانية ، وهي شيء قليل بل قليل جدا ، إذ كان ينبغي أن ينتج اللقاء ما بين ألمانيا وكتاب الليالي متوجعا آخر . (...) إن في «ألف ليلة وليلة» حجاب تمتع لو كنت اطلعت على رواية لها ألمانية الصيلة .

- (١١) لقد ذكر برغميس أنه كان يطالع ترجمة يريون سرها على سقف بيت أخيه الذين كانوا يرون في نصها ما يسيء إلى الأخلاق الطيبة، على خلاف ما كان يفكر فيه النص الذي لم يكن يفهم بجوانب الكتاب تلك بل كان مولعا بسحره... اطلب *دوريس أفلام عن سيرتي الذاتية*، و. أ. ك. ف. الصفحة XXXVIII.
- (١٢) اطلب *دوريس أفلام عن سيرتي الذاتية*، و. أ. ك. ف. ١٥٧٠ وانظر خاصة إلى ما ورد في الصفحة ١٥٩٦.
- (١٣) إن *دالريمور* حتى من أحياء *برنيس أيرس* كان ألدك حيا شعبيا يصله برغميس في الفصل الأول من كتابه *إيليانيسو كارينيو*.
- (١٤) اطلب مقدمة الطبعة الثانية من كتاب *إيليانيسو كارينيو*، التي صدرت سنة ١٩٥٥، في الجزء الرابع من الأعمال الكاملة التي نشرتها دار *الحيثية* في *برنيس أيرس*. يحوم الخيال الأول أحلاء على رواية *جزيرة الكنز* المعروفة. ولقد أشار برغميس في محادثات أجراها مع *التونيزو كاريزو* (Antonio Carrizo) تحت عنوان *برغميس المذكر* (Borges el Memorioso) والصادرة في مكسيكو سنة ١٩٨٠، إلى كون الخالين الثاني والثالث عالدين على روايتين شهيرتين لويلز (H. G. Wells)، وذكر، فيما يخص الرابع، حكاية الجنى الذي أقسم أن يقتل من يطلق سراحه من القمقم المفقود عليه بهائم سليبان. أما الخال الأخير، فإشارة إلى قصيدة *لورانس مور* (Thomas Moore) من جهة، وإلى قصة الرجل ذي القناع الحديدى، وهو واقع تاريخى فرنسي تفسره *غموض الأسرار المكتومة*. وقد شخص برغميس هذه الرؤية الناجمة عن مخاوف طفولته، في قصة *الصباغ المقلع الحكيم المروزي*، التي ضمها إلى كتابه المذكر *العرايخ العام للشهادة* والعار - ١٩٣٥. اطلب أيضا، أ. ك. ف. الصفحة ١٤٩٥.
- (١٥) اطلب المراجعين المذكورين في الحاشية ١١.
- (١٦) اطلب مثلا، أ. ك. ف. الصفحة XXXIX، أو قصيدة *البائس أو بتعبير أدق، الخائب النعمة* El desdichado، التي يذكر فيها برغميس شجاعة أجداده، معترفا، بشكل لا يخلو من الفخر الممكوس:
- ولقد أورتوني البسالة، وما كنت بأسلا،
لم ينهني إلى القول،
ولا يبارقني، بل هو دائما جنبي
ظلي، ظل من كان خائب نصمة.
- (١٧) اطلب في مجموعة *تفقيشات أخرى*، النص الذي بعنوان *أسعار جزئية عن كتاب دون كيخوته*.
- (١٨) انظر قصيدة *الاستعارات، الاستعارات الزاهية*. اطلب أيضا، حول المفارقة الشهيرة المذكورة، نص *تلقبات السلفاء في المجموعة النقدية مناقشة - ١٩٣٢*.
- (١٩) انظر قصيدة *الاستعارات، الاستعارات الثالثة*.
- (٢٠) اطلب *أقصوصه الخالدة في مجموعة الألف*.
- (٢١) إن فكرة نصي الأنا هذه قديمة عند برغميس، وقد كان وضع في آخر مقدمته لديوانه الأول *دوريس أيرس* في عام ١٩٢٣، اعتذارا قد احتفظت به النشرات العالية، إليك نصه:
- وإن سمحت صفحات هذا الكتاب لنفسها أن تقدم بعض الأبيات المسحقة، فيظهر لي القارئ قلة أبيي في اتصال نسبها إلى نفسي قبله، فقلت ما بين هذين الفوارق، وليس كونك قارئ هذه الرياضات وكوني محررها إلا نتيجة ظروف فاقية وهارضة.
- (٢٢) ويجدر الذكر أن برغميس، في النص المذكور من كتابه *تاريخ الأبدية*، يضرب مثلا على عدم وجود قياس مشترك ما بين الزمان الإنساني وزمان تجربة اللامحدود، نصا من النصوص الإسلامية الخاصة بالمعراج.
- (٢٣) *أقصوصه كتاب الزمان* هي في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته، أما مكتبة *بابل* (La Biblioteca de Babel)، فهي مجموعة *أقصيص صورية*.
- (٢٤) اطلب، في الكتاب المذكور، خاصة في *عبادة الكتب*.
- (٢٥) اطلب *الماضرة* التي بعنوان *ألف ليلة وليلة*، في كتابه *صبح ليال*.
- (٢٦) اطلب كتاب *رودريجز مونيغال* (E. Rodriguez Monegal) بعنوان *برغميس* (Borges, Le Seuil, Paris, 1970. trad. F. M. Rosset)، ص ٨٨ - ٩٢.
- (٢٧) انظر خاصة في مجموعة *تفقيشات أخرى*، *الجنار والكتب*، و*كرة باسكال* (Pascal) و*زهرة كولريدج* (Coleridge) و*حلم كولريدج*..
- (٢٨) اطلب، في مجموعة *أقصيص صورية*، *صورة السيف* (La Forma de la espada).
- (٢٩) اطلب *دوريس أفلام عن سيرتي الذاتية*.
- (٣٠) اطلب *كرة باسكال* في مجموعة *تفقيشات أخرى*.
- (٣١) انظر *حواشي تاريخ الأبدية*، في مطلع المجموعة الحاملة الاسم ذاته، وقد أشار برغميس إلى كونه تعرف معاني شعر الغزل العربي عن طريق لراءاته كتاب *ألف ليلة وليلة*.
- (٣٢) يمكن لمن أراد أن ينظر في دقة معلومات برغميس عن الفلسفة الإسلامية، أن يطلب، على سبيل المثال، *أقصوصه بحث ابن رشد في مجموعة الألف*.
- (٣٣) اطلب *حواشي* أ. ك. ف. الصفحة ١٦١٥ - ١٦١٧.
- (٣٤) إن هذه القصة من أروع المعاني التي ابتكرها برغميس، ومن أشهرها. وقد تأثر فيه بفلسفة *الغاي الصينيين*، أمثال *ليه - تسو* (Lie-tsu) و*تسوانج - تسو* (Tchouang-Tseu). انظر الإشارة إلى حلم حلمه وتسوانج تسو في نص *«وحش جديد للزمان»*، في مجموعة *تفقيشات أخرى*.
- (٣٥) انظر الوحدة ٥٢، في كتاب *مكتبة شخصية*.
- (٣٦) قال برغميس في *الماضرة* التي عنوانها *ألف ليلة وليلة* - اطلب كتاب *صبح ليال* - وهو يتعامل عن عدد الليالي في عنوان الكتاب، إن العدد الذي اتفقوا عليه بخبرنا بأننا وهما شيء لا محدود، أضلعت إليه، علاوة على ذلك، ليلة.

ألف ليلة، حلم بورخس

محمد أبو العطا *



مناح ثلاثة : المنحى الأول يختصر بفزارة قراءات بورخس المتكررة لترجمات (ألف ليلة وليلة) إلى الإنجليزية والإسبانية والفرنسية والألمانية؛ والمنحى الثانى هو احتفاء أعمال بورخس الشعرية والقصصية بـ (ألف ليلة)؛ أما المنحى الثالث فيتعلق بمقالاته ودراساته ومقدمات كتبه التى يتناول فيها بشكل أو بآخر محتوى (ألف ليلة) أو بنيتها.. إلخ.

وترجع علاقة الكاتب بالأدب الشرقية، العربية منها والإسلامية، إلى تأثيره بثقافة والده. تقول ليونور بورخس، والدته، إن أباه كان شاعراً وأديباً ومهتماً بهذه الأدب التى كانت دائماً - إلى جانب موضوعات أخرى كثيرة - محل نقاش وبحث فى الصالون الأدبى الذى كان يعقد فى بيته، وتختلف إليه طائفة من أشهر أدباء ومثقفى بوينس آيرس، والذى كان يسمح لبورخس، منذ صغره، بحضوره. وتقول أيضاً إن والد الكاتب كان أول من ترجم رباعيات الخيام إلى الإسبانية. وتوضح السيدة

عندما ترجم (كشّاب ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبية، بداية بترجمة جان أنطوان جالان - Jean An- toine Galland، ربما لم يدر بمخيلة أحد، حينئذ، أنه سيقراً فى أشد بقاع الأرض تبايناً. وفى المجال الإسباني والإسبانو أمريكى، شأنه فى ذلك شأن ثقافات أخرى، تقاطر العديد من الترجمات^(١) لهذا الكتاب. ونحن هنا بصدد الحديث عن انعكاس ظلال (ألف ليلة وليلة) الطويلة على الثقافة الإسبانية، بوجهيها الأوروبى والأمريكى، متمثلاً فى واحد من كبار أدباء ومفكرى هذه الثقافة: الأرجنتيى خورخى لويس بورخس Jorge Luis Borges.

وعلاقة بورخس بـ (ألف ليلة) علاقة ممتدة وغزيرة. ممتدة لأنها دامت ما يقرب من ثمانية عقود، منذ طفولته المبكرة وحتى مماته عن عمر يناهز ٨٧ عاماً؛ وغزيرة فى

* أستاذ الأدب الإسباني، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

بورخس أن ابنها اتقن الإنجليزية منذ نعومة أظافره على يد مربية إنجليزية، وأنه بدأ يقرأ بالإنجليزية أولاً ثم بالإسبانية برغم أنها لغته الأم. ومن المعروف أن من بين أوائل الكتب التي قرأها (كتاب ألف ليلة وليلة). يقول بورخس:

«من أوائل الكتب التي قرأتها ألف ليلة وليلة، الذي ترجمه لاج Lang إلى الإنجليزية. بعد ذلك، قرأت ترجمات أخرى قبل لي إنها أدق، مثل ترجمة بيرتون، وترجمة رفائيل كانسينوس أسنس Rafael Cansinos Assens التي ربما كانت أدبياً أرقى من الأخرى، لكن انطباحتها توطد عندي دائماً بأن كل الترجمات الأخرى كانت ترجمة لترجمة لاج لأن ترجمة لاج، ببساطة، كانت أول ما قرأت، لذا فإن الأصل العربي ينبغي أن يكون بالنسبة إلى (فأنا لا أعرف العربية) ترجمة أخرى، جيدة تقريباً، لترجمة لاج الإنجليزية»^(٢٦).

ومن ترجمات (كتاب ألف ليلة وليلة) الأخرى التي قرأها بورخس ترجمة إدوارد لين Edward Lane الإنجليزية، وترجمة جالان ومردروس Mardrus الفرنسيين، وترجمات فيل Weil وماكس هنجج Max Henning وفليكس بول جريف Felix Paul Greve وإنسو ليتمان Enno Littmann إلى الألمانية، حسبما يشير الكاتب نفسه.

وكما ذكر، يعتبر الكاتب ترجمة كانسينوس أسنس (١٨٨٣ - ١٩٦٤) من أفضل ترجمات (ألف ليلة)، وكان أسنس من رواد الحركة الشعرية الطليعية في إسبانيا التي حوله حشد من الشعراء والكتاب الجدد وشكلوا ما عرف بتيار «الأولتراية» Ultraismo، واهتم بالصورة المستحدثة الأصلية وتجريد الشعر من بقايا الرومانتيكية

والرمزية. والتقى بورخس بأسنس، في إسبانيا، في عام ١٩١٩، بعد أن كان الأرجنتيني قد أمضى سنوات الحرب العالمية الأولى في سويسرا، وكان قد ذهب إليها للدراسة. وأصبح بورخس من مرعدي أسنس وتأثر بشعره وبعض ملامح التيار الأولتراي، خاصة في ديوانه الأول (دفء بونس أيرس) (١٩٢٣). وظل بورخس يكن وداً واحتراماً عميقاً لأستاذه الإسباني - الذي كان يتقن اللغة العربية - نظراً إلى ثقافة أسنس الواسعة وخاصة في مجال الآداب الشرقية والعربية، وإليه يرجع بعض الفضل في تعمق شغف بورخس بهذه الآداب وإقباله عليها. وليس أدل على ذلك مما جاء في دراسته «مترجمو ألف ليلة وليلة» (التي وردت بكتابه «تاريخ الخلود»)^(٢٧)، فشواهدة وإحالاته تضم من الشعر الجاهلي إلى شعر أبي البقاء الروندي ومن شعر المتنبي إلى (مروج الذهب). وكلها تشير إلى أن بورخس، برغم عدم معرفته باللغة العربية، قد نهل من عيون الأدب العربي والإسلامي المترجم.

ومع هذا، فمن الطريف أنه، برغم إعجاب بورخس بمترجمة أستاذه لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الإسبانية، لم يقترب من تلك الترجمة لا بالعرض ولا بالتحليل، وإنما خلفها دائماً بصمت عجيب شاركه فيه العديد من المستعربين الإسبان والأوروبيين، وإن كان بورخس قد انتقد مراراً الظلم الذي تكابده أعمال كانسينوس أسنس في غياب من يزيل عنها غبار النسيان.

ونعود مرة أخرى إلى كتابه النقدي (تاريخ الخلود) لننتقي ثلاث دراسات لها علاقة بـ (ألف ليلة وليلة) تتناول الدراسة الأولى الشعر الملحمي الأيسلندي القديم^(٢٨) (نحو القرن الأول الميلادي)، ويقارن فيها الكاتب بين التداخيمات الاستعارية «الغريبة» في الشعر الأيسلندي القديم ونظائرها في لغة (ألف ليلة). والثانية دراسة بعنوان «الاقتراب من المعتصم»^(٢٩) ويقدم فيها عرضاً تحليلياً لرواية «بوليسية» تحمل الاسم نفسه (The approach to Al-Mu'tasim) للمحامي الهندي

مير بهادر علي Mir Bahadur Ali ، المولود في بومباي ، التي نشرت في المدينة نفسها في عام ١٩٣٢ ، وبها إحالات إلى (منطق الطير) لفريد الدين العطار ، و(الإنيادة) ، و(ألف ليلة) [ترجمة بيرتون] ، وتناقش فكرة الكل في واحد التي تتأسس عليها رواية مير بهادر ، وذلك طبقاً لما يراه بورخس . وفي الدراسة الثالثة ، وتحمل عنوان الكتاب نفسه^(٦٦) ، ثمة إشارة مطولة إلى العشق عن طريق السمع ، قبل رؤية المحبوبة ، الشائع في الأدب العربي والموضوع التقليدي في (ألف ليلة وليلة) . والكتاب يحيل القارئ إلى قصة «بدر باسم» ، وإلى قصة «إبراهيم وجميعة» .

وللتلصق من شعر خورخي لويس بورخس بعضاً مما يشير إلى تعلقه وتأثره بالتراث العربي وبـ (ألف ليلة) وهو قليل من كثير ، حيث تكثرت إيماءاته المباشرة وغير المباشرة إلى هذا التراث ، وخاصة عن طريق التضمين الذي يعد من أبرز سمات شعره ونثره القصصي . في قصيدة بعنوان «سطور ربما كتبها وفقدتها في حوالى عام ١٩٢٢» ، وهي القصيدة التي تختتم ديوانه (دفء بونس أيرس)^(٦٧) ، يشير إلى اثنين من أهم مظاهر كتاباته : الأول ، يتعلق بالأدب التي تأثر بها في المقام الأول وهي الأنجلو سكسونية والعربية والجيرمانية القديمة ، والثاني ، ما أتاحته له هذه الثقافات من تأصيل نظريته للكون باعتباره كائناً غامضاً ومبهماً لا نحيط بأسراره ، يقول :

«والسكسون والعرب والقوط
الذين - دون علمهم - أعجبوني ،
أنا هذه الأشياء والأخرى
أم هي مفاتيح سرية ورموز وعرة
لذلك الذي لن نعرفه أبداً»^(٦٨) .

وفي قصيدة أخرى ، تحمل عنوان «أريوسو والعرب»^(٦٩) ، يشير بورخس إلى أن ظهور كتاب (ألف ليلة وليلة) مترجماً في الغرب ، مع بداية القرن الثامن

عشر ، من أهم الأحداث الأدبية على الإطلاق ، إذ ساهم في تجديد الخيال الغربي ، ونفحه آفاقاً خيالية وإيماءات سحرية غرائبية مجيدة ، لاسيما بعد أن كاد ينضب معين الخيال الأوروبي ، بشكل ما ، ولم يعد الناس يحفلون بالملاحم القديمة أو خيالاتها الغائر . وهي قصيدة طويلة (٩٦ بيتاً) في شكل رباعيات ، يقول فيها :

٦١ «أوروبا ضلت لكن هبات أخرى
نفحها الحلم الرهيب للقوم المشاهير
الذين يقطنون مغارات الشرق
والليل المشحون بالميوت .

٦٥ عن ملك ، مع بزوغ الفجر ، يسلّم
زوجته - الملكة لليلة واحدة - إلى سيف
الجلاد الذي لا يرحم ، يحكي لنا
«الكتاب» الذي مازال يسحر الزمن .
[....]
هذا الذي حلمت به

٨٠ وجوه غامضة معممة ، ساد الغرب .
أما «أورلان» فهو الآن منطقة
زائفة تمتد أمهالاً موحشة
عجائبها متراخية وباطلة ،
٨٤ حلم لم يعد يحلم به أحد .

هذا الحلم الذي حلمه العرب في ألف ليلة وليلة ، هو - إلى جنبات الزمن والمتاهة والمكان والمرآيا والخلود والموت - أحد الشواهد في كتابات بورخس الذي يرى الحياة حلمًا ؛ فالإنسان لا يعدو كونه حلمًا للحالقي ديميسورجي (demiurge) أو بفعل صدفة غامضة ، وهو حلقة في سلسلة لانتهائية ومتراكزة لا مفر منها ، متاهة محكمة ، حلقة مفرغة يتعاش فيها الواقع والوهم (يقول الكاتب في قصته «الألف»^(٧٠) التي يتحدث فيها عن العالم المصغر الذي رآه في قبو منزل صديقه : «... دائرة

ومن المعروف أن خورخي لويس بورخس قد كرس فكرة الإنسان - الحلم في قصته الشهيرة «الأطلال الدائرية»^(١٥) (رجل يصر على أن يحلم برجل آخر، وحين يتحقق له ذلك يكتشف أنه كان حلماً لرجل آخر). ويشير الكاتب، في مقدمة هذه القصة، إلى «هر المسراة Through the Looking - Glass، للويس كارول Lewis Carroll، التي تقدم للفكرة الأساسية للقصة»^(١٦). ويعود فيتناولها في قصة «حكاية الرجلين اللذين حلماء»^(١٧)، وهي - كما يشير الكاتب نفسه - إعادة صياغة لليلة ٣٥١ من (كتاب ألف ليلة وليلة) [رجل يحلم بكنز فيكتشف أنه حلم رجل آخر]، كما يتناول في قصة أخرى، «غرفة التماثيل»^(١٨)، فكرة المرأة أو المرآة المتجاورة (وهي شكل آخر من أشكال الحلم - اختلاط الواقع بالوهم - فإذا وقف شخص بين مرآتين يتكرر عدداً لا حصر له من المرات، ويختلط الواقع بصوره المتعددة إلى ما لا نهاية). وقصة «غرفة التماثيل» هي أيضاً إعادة صياغة بقلم الكاتب لإحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) - الليلة ٢٧٢ - التي تنتهي باستيلاء طارق بن زياد على القصر وعلى غرفة التماثيل الموجودة ببرج ذلك القصر ببلاد الأندلس. وفي قصة «الألف»^(١٩) يعود الكاتب إلى هذه الحكاية ويشير إلى المرأة - التي تمكس الكون كاملاً - التي عثر عليها طارق بن زياد في برج.

ويطرح الكاتب فكرة اختلاط الواقع بالوهم وعلاقته بـ (ألف ليلة وليلة) في واحدة من أمتع مقالاته وأشهرها، وتحمل عنوان «أسفار جزئية في دون كيهوته»^(٢٠)، فيرى أن ثرانتس يحمل إلى مزج المدرك بالوهمي، أي عالم القارئ بعالم (دون كيهوته)، ففي الفصل السادس من الجزء الأول، يراجع القس والحلاق مكتبة دون كيهوته، ومن بين الكتب التي لمحصانها كتاب (جالانها) الذي كتبه ميغل دي ثرانتس نفسه، أي أن الحلاق - حلم ثرانتس أو الذي هو شكل من أشكال أحد أحلام ثرانتس - يوسعه الحكم على ثرانتس

يوجد مركزها في كل مكان ولا يوجد محيطها في أي مكان». فالكون يبدو حلماً لرجل ما الذي هو بدوره حلم لرجل آخر. وهذه النظرة للعالم قد تكون انعكاساً للرؤية المثالية للعالم في الفكر البوذي، أو انعكاساً لتأثير هيوم Hume في نظرة بورخس المشككة. والتعارض بين رؤية بورخس للكون بوصفه مزجاً من الواقع والوهم والتفسير الفينوسي للكون الذي يحمل إليه الكاتب في الغالب هو سر جاذبيته وتآلق إبداعه الأدبي، في رأي الكثير من دارسيه.

والحلم عند الكاتب مرتبط بالسهاد، سهاد بورخس المرضي الطويل الذي لازمه في مرحلة معينة من مراحل عمره، ومرتبطة أيضاً بشيء من الرؤية الشبحية (بهالة صفراء - على حد قوله^(٢١) - من الظلال والأضواء) بسبب ضعف بصره الذي ورثه عن أبيه وأخذ يتلاشى إلى أن كف تماماً في أواخر سني حياته. وفي السهاد، يحدث الانتقال اللحظي أو التنقل بين الوعي واللاوعي بما يشوبه من الأحلام والرؤى المفزعة والظهورات الشبحية في عوالم مبهمه متروكة بين الواقع والحلم، ويقول الكاتب إنه كى يتغلب على سهاده جرب أن يكتب قصصاً^(٢٢)، لأنه، قبل النوم، راقداً في فراشه، كان يجتهد أن ينسى كل شيء من أجل أن يروح في الكرى، بيد أنه كان يتذكر كل شيء في جسده، في كتبه، في منزله، في بونس أيرس، وبدقة شديدة. لذا، كتب قصة «فونس قوى الذاكرة»^(٢٣) وتمكن بذلك من التغلب على سهاده. وهذا ما حدث أيضاً عندما كتب قصة «الظاهر» El Zahir^(٢٤). ويقول الكاتب إن مثل هذه القصص ليست إلا استعارات لسهاده الحقيقي.

ومسألة إبداع قصصه في السهاد (كما لو كانت حلماً) لها أيضاً - في حالة بورخس - بعض علاقة (مشابهة، استعارة) بأحلام شهرزاد التي كانت في سهادها تقص على الملك حكايات خرافية إلى أن يدركها الصباح، (وإن كان السهاد هنا قسراً).

قراءها ومشاهديها، يمكننا أن نصبح شخصاً متخيلة. في ١٨٣٣، لاحظ كارلايل Carlyle أن تاريخ العالم كتاب لا نهائي مقدس يكتبه البشر ويقرأونه ويحاولون فهمه، وفيه أيضاً من يكتبهم»^(٢١).

وفي قصته التي تحمل عنوان «حديثه الطرق المتشعبة»^(٢٢)، التي تتضمن حواراً بين عالم إنجليزي متخصص في الحضارة الصينية وجاسوس من أصل صيني، يحاول الأول التوصل إلى سر المناهضة التي أقامها جد الثاني فيتخيلها كتاباً دورياً، مجلداً دائرياً، ويذكر أنه فكر في «كتاب ألف ليلة وليلة» (... تذكرت أيضاً الليلة التي تتوسط ليالي ألف ليلة وليلة حيث تقص الملكة شهرزاد - بسبب خطأ سحري ارتكبه مدون المخطوط - حكاية ألف ليلة وليلة حرفياً، وهو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية»^(٢٣).

ونرى هنا كيف ارتبطت «ألف ليلة وليلة» لدى الكاتب بفكرة امتزاج الواقع بالوهم وبفكرة المناهضة، بيد أننا نلمح أيضاً أثراً لنظرية العود الأبدي والزمن الدوري. علينا أن نراجع مرة أخرى كتاب «تاريخ الخلود» لنجد أن الكاتب اختصهما بدراستين، تحمل الأولى عنوان «مذهب الدورات»^(٢٤) (يوضح في المقدمة أنه يقصد بذلك الاسم «العود الأبدي»)، والثانية «الزمن الدائري»^(٢٥)، ويذهب فيها إلى أن مصير كل البشر يتكرر ويتشابه، في زمن دوري، ويعتقد في أن هذا المصير، في نهاية الأمر، يتساوى، يقول :

«إذا كان مصير إدجار آلان بو والميكينج وهوذا الإسخرهوطي وقارئي، على نحو سري، هو المصير نفسه - المصير الوحيد المحتمل - فإن تاريخ العالم هو تاريخ رجل واحد»^(٢٦).

نفسه. وتصل هذه اللعبة من الإبهامات الغريبة إلى فروتها في الجزء الثاني: فأبطال الرواية قرأوا الجزء الأول، أي أن أبطال «دون كيخوته» هم في الوقت نفسه قراء «دون كيخوته». ويمكن أن نجد الفكرة نفسها في «هاملت»: ففي داخل المسرحية ثمة خشبة مسرح تمثل عليها مأساة، التي تقريبا مأساة هاملت نفسه [عدم تماثل المأساتين تماماً] يقلد من أهمية هذا التداخل، أي أن هاملت، بشكل ما، يشاهد نفسه ممثلاً على خشبة المسرح أيضاً. وكذا الحال مع «ألف ليلة وليلة»: تراكم القصص الفائتازية بضاعف، إلى حد الدوار، الحكايات الفرعية المنبثقة عن الحكاية المركزية، ملك باليس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة، ثم يأمر بدمق عنقها عند الفجر، ثم تأتي شهرزاد وتسنيه كل ليلة بحكاية حتى تمر عليهما (ألف ليلة وليلة) فتتقدم له شهرزاد ولدهما. واضطر المدونون إلى إجراء كافة أنواع التدخلات والإضافات، لكن أبداً منها لا ترقى إلى مرتبة تلك التي تخكيها الليلة ٦٠٢ التي يستمع شهرزاد فيها إلى قصته هو على لسان شهرزاد، فهو يستمع إلى بداية الحكاية التي تضم كل الحكايات وتضم أيضاً - بشكل مرعب - حكايته هو، تضمه هو أيضاً. وهنا أنقل تساؤل بورغس: هل يحدس القارئ جلياً الإمكان الرحب لهذا التدخل، لهذا الخطر: أن تستمر شهرزاد في حكاياتها وأن يستمع الملك جامداً من مكانه وإلى الأبد إلى حكاية «ألف ليلة وليلة» الشخصية التي ستصبح من الآن لا نهائية ودائرة...؟ ثم يتساءل مرة أخرى:

«... لماذا يقلقنا أن تتكرر حكايات «ألف ليلة وليلة» في «كتاب ألف ليلة وليلة»؟ لماذا يقلقنا أن يكون دون كيخوته قارئاً لـ «دون كيخوته» وهاملت مشاهداً لـ «هاملت»؟ أعتقد أنني عشت على السبب: يعني هذا أن الشخص المتخيلة يمكنها أن تصبح قراء أو مشاهدين، ونحن،

«الخالدة»، التي نحن بصددھا، ينسحق بورخس منحى الدكتور الفرنسى ويختار عنوان «مدينة البرونز» للإشارة إلى أن هوميروس هو أول مدون لكتاب «ألف ليلة وليلة»، برغم علمه أن اسمها الصحيح «مدينة النحاس».

وهذا النوع من الدعايات شائع فى كتابات بورخس وخاصة التى تأتى عن طريق التضمين، فىأتى ذكر عبارات فى سياق معين دون الإشارة إلى مصدرها، إلى أن يكتشفه القارئ بعد قراءة متأنية، أو هو يرسم بعض ملامح شخصية ثانوية مثلاً من شخوص قصصه تذكّر بأدب ما، عظيمًا (٣٠) كان أو مغرورًا، أو تذكر بصديق من أصدقائه أو بشخصية معروفة من شخصيات التاريخ قديمًا أو حديثًا، والهدف منها مداعبة قرائه ودارسها، ومتنبهى إنتاجه. وليس من الشائع أن يحدث العكس، أى أن يحاول كاتب آخر إضافة ملمح أو ملامح «بورخسية» إلى شخصية فى قصة أو فى رواية، لكنه، مع ذلك، يحدث. وتذكر، على سبيل المثال، اسمًا مشهورًا، رواية (اسم الورد)، للإيطالى أومبرتو إكو Umberto Eco.

يداعب إكو بورخس، فى روايته هذه، مضغياً الكثير من ملامح الكاتب الأرجنتينى على شخصية أمين مكتبة الديرة (٣١) الذى تقع فيه حوادث القتل. ويستقر وراء دعاية إكو قدر كبير من التوفير والحب لبورخس.

ولعلنا لو واصلنا القراءة فى شعر بورخس لاقفربنا أكثر من مر التصادق (ألف ليلة) بمخيلته الإبداعية. نتوقف عند قصيدة مطولة له (٧٢ بيتاً)، عنوانها صريح: «استعارات ألف ليلة وليلة» (٣٢)، وهى، فى الحقيقة، تكرس من جانبها للاستعارات والإبعاات والفكر الخالدة التى توحى بها (ألف ليلة)، والكاتب، فى قصيدته، يتناول أربعاً منها أساسية من وجهة نظره.

الاستعارة الأولى هى ذلك العالم التخيلى الخرافى الغرائبى وتلك الوقائع والأحداث الأسطورية التى يمج بها

وهنا نصل إلى واحدة من أعظم قصصه وأشدها طموحاً، التى تناقش فكرة «الكل فى واحد»؛ نعى قصة «الخالدة» (٣٧) التى يعاود فيها الإشارة إلى (ألف ليلة)، فيبطل القصة - الذى هو هوميروس وهو القائد الرومانى فلاديمير روفو وهو تاجر الماديات التركى جوزيف كرتافيلوس - الذى يبحث أولاً عن الخلود ثم يسعى مرة أخرى وراء معجزة الفناء، هو أيضاً أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة)؛

«جبت ممالك جديدة وإمبراطوريات جديدة... فى القرن السابع الهجرى، فى حى بولاق، دونت بخط متأن، بلغة نسبتها وبأبجدية أجهلها، رحلات السندباد السبع وقصة مدينة البرونز...» (٣٨).

وهكذا، فإننا نلاحظ أن ذكر (ألف ليلة وليلة)، فى هذه القصة، على اعتبار أن هوميروس هو الذى كتبها (أو فلاديمير روفو أو جوزيف كرتافيلوس... إلخ)، لم يأت عشوائياً، بل جاء ليضيف واحدة من الأفكار الفلسفية والأدبية الثابتة عند بورخس إلى هذا النص الذى ذكرنا من قبل أنه طموح، من مبدأ أن الكاتب أراد أن يودعه أهم محاور فكره. ولتذكر مثلاً أن أسفار الراوية سعيًا وراء الخلود أولاً ثم وراء الفناء جعلته يجوب الأرض فى ما يشبه الدوائر المتراكمة (مركزها فى كل مكان ولا محيط لها)، وهو ما يذكرنا بالحلم (الواقع - الودم)، ويذكرنا أيضاً بفكرة المتاهة التى يأتى ذكرها أكثر من مرة على لسان الراوية. كما أننا نلمح هنا أيضاً كيف يداعب الكاتب قراءه المهتمين بكتاباته، فمن المعروف عن الكاتب أنه تناول بالنقد، فى أكثر من مقام، ترجمة الدكتور مردروس (٣٩) Mardrus لكتاب (ألف ليلة وليلة) وأشار فيه إلى أن مردروس قد غير، بلا سبب واضح، اسم «مدينة النحاس» إلى «مدينة البرونز» وجعلها تنسب إلى الليالى من ٣٣٨ إلى ٣٤٦ بدلاً من الليالى ٥٦٦ - ٥٧٨، كما جاء فى النص الأصلى. ومع هذا، فى قصة

الكتاب، المعجائب التقليدية التي تنتسب إلى (ألف ليلة وليلة) والتي هي الآن ملك للبشر جميعاً في الشرق والغرب: النهر، المياه الكبرى، الطلسم القدير، الجن حبيس القمقم، قسم الملك بأن يسلم مليكته كل ليلة إلى سيف الجلاذ، رحلات السندباد (ذلك الأوديس المتعطل إلى المغامرة)...

«عالم مناسب.

من الأشغال التي تتغير كالسحب

[...] تلك المعجائب المهيبة

التي كانت للإسلام وهي الآن

لي ولك...».

والاستعارة الثانية من شقين، يتناول الشق الأول حبكة الكتاب وما تعرضه من روعة وبهاء، فظاهره بترأى كبساط فارسي يزخر بالألوان والخطوط التي قد تبدو فوضوية أو عشوائية بينما يحكمها قانون سرى مستور. والشق الثاني هو لغز الأرقام والأنساق الواردة بالكتاب: الأخوة السبعة، السفرات السبع، الوزراء الثلاثة، الأمنيات الثلاث، الأخوات الثلاث، الهب الذي يرى ثلاث ليال معاً... وفوقها جميعاً الرقم الأول والأخير، الدال على الوحداية والألوهية: الواحد.

وتشير الاستعارة الثالثة إلى فكرة الحلم (التي عرضنا لها من قبل): رجل يحلم برجل بينما هو حلم لرجل آخر، وتتواصل الحلم في الجميع وتنسج منه متاهة كبرى يختلط فيها الحلم بالواقع:

«يرجد الكتاب في الكتاب، ودون علمها،

شككى الملكة للملك قصتهما معاً

٥٥ القديمة المنسية، مأخوذتين

بصخب أسحار سابقة،

لا يعرفان من هما، بواصلان الحلم».

أما الاستعارة الرابعة فهي الزمن، خريطة إقليم لا تحديده له، زمن امتداد وتدرج الظلال الذي يلى فيه رخام القصور وتتقدم خلاله خطوات الأجيال. كل شيء يحدث فيه معاً: الصوت والصدى، عوالم من فضاء وعوالم من ذهب أحمر، مراقبة النجوم...

ويختتم القصيدة بهذه الأبيات:

«يقول العرب إن أحداً لا يستطيع

أن يقرأ «كتاب الليالي» حتى النهاية.

٧٠ فـ «الليالي» هي الزمن، لا بنام.

واصل القراءة بينما اليوم يحضر

وستحكي لك شهرزاد حكاياتك».

واستدعاء (ألف ليلة وليلة) في قصص بورخس يتمثل في أنساق عدة؛ فهو إما إعادة صياغة بقلمه لحكاية من حكايات (كتاب الليالي)، كما في قصته «غرفة التماثيل» (فكرة المرأة التي تمكس الكون)، و«حكاية الرجلين اللذين حلما» (فكرة رجل يحلم برجل آخر)، بالإضافة إلى قصة «الملك والمثاقمة» (٣٣) (التي يقول الكاتب إنه استوحاها من «ألف ليلة وليلة» بيد أنها لا تظهر في ترجمة جالان)، أو باعتباره جزءاً من السياق السردى، كما في حالة قصة «الخالد» أو انتهاجاً لنهج أو نسق من «ألف ليلة» في القصر، كما في قصة «الصباغ المقتنع» (٣٤)، أو بذكر «ألف ليلة وليلة» باعتبارها مرجعاً، كما في قصة «الألف» أو مجلداً يشر فيه على مخطوط خامض، كما في «تقرير برودي» (٣٥)، أو بالإشارة إلى مجلدات «ألف ليلة وليلة» المتوفرة بمكتبة بطل القصة، كما في قصتي «الأخيرة» (٣٦) و«كتاب الرمل» (٣٧) أو بذكر (كتاب الليالي) بوصفه تجسيداً لفكرة (فكرة المشاهدة)، كما جاء في قصة «حديقة الطرق المتشعبة» (٣٨).

وتأتى هذه الرجوعات المتجددة، إلى (كتاب ألف ليلة)، موزعة على أغلب المجموعات القصصية التي

الكتاب تماماً^(١٠)، وكذا سياق الكتاب الذي يمتزج فيه النثر بالشعر^(١١).

والحقيقة أن خورخي لويس بورخس متضامن تماماً مع غرض كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويجد فيه غاية نبيلة من أهم غايات الأدب، وهي الإمتاع والتسلية. فيقول:

«... أريد أن أوضح فقط أنني لست، ولم أكن قط، ما كان يسمى من قبل بكاتب الأمثال أو قصص الوعظ ويسمى الآن كاتباً ملتزماً. لا أطلع إلى أن أكون «إسوب»، وقصصى - كحكايات ألف ليلة وليلة - تهدف إلى التسليّة والإثارة لا إلى الإقناع»^(١٢).

أصدرها الكاتب منذ عام ١٩٣٥ وحتى آخرها التي صدرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٥. وليس لنا الآن إلا أن نذكر ما يبدو جلياً عند هذا الحد، وهو افتتان بورخس بحبكة (ألف ليلة وليلة)، «ذلك البساط السحري المختلف الألوان يبد أن نظاماً سرماً وخفياً يحكمه»، تلك الحبكة البسيطة، حكاية تضم الحكايات كافة التي تتفرع من الأصل، وهي الحبكة التي يرى بورخس أنها أرقى من (حكايات كائنتربري) ومن (الديكاميرون) على سبيل ذكر مثليين رجع إليهما الكاتب نفسه^(١٣).

بل إن سحر كتاب (ألف ليلة وليلة) يبلغ حتى عنوان الكتاب ذاته، الذي يرى بورخس أنه بديع ومناسب

المواش:

(٥) خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges (١٨٩٩ - ١٩٨٦)، الكاتب والمفكر الأرجنتيني الكبير. نظم الشعر أولاً وتأثر في بداياته بالمدرستين «العميرية» الألمانية والظلمية، الإسبانية، وظهر ذلك في ديوانه الأول، «هـ بويش أيرس» (١٩٢٣). لكنه سرعان ما اتجه بشعره إلى أغراض بحث في الفكر والمعرفة الإنسانية على راحتهما في لغة بسيطة ومفككة. ومن أشهر ديوانه، «القصص في المقابل» (١٩٢٥)، كتاب سان مارتين (١٩٢٩)، للأوتار السبعة (١٩٦٥)، الآخر، هو نفسه (١٩٦٩)، ذهب العمود (١٩٧٢)، الوردة الغائرة (١٩٧٥). بيد أن أهم ما يميز نتاجه الإبداعي عامة هي أعماله القصصية التي جاءت متأخرة نسبياً، وتقريباً أولاً، وذات فائدة خاصة عمومًا، ومن أهمها: تاريخ العار العالي (١٩٣٥)، حديقة الطرق المفقودة (١٩٤٢)، الألف (١٩٤٩)، قصص بروجي (١٩٧٠)، البركان (١٩٧١)، كتاب الرمل (١٩٧٥). كما أنه اشعر بمقالاته ودراساته الأدبية التي ضمها أشهر إصداراته النقدية، وذكر منها: التحقيقات (١٩٢٥)، مناقشة (١٩٣٢)، تاريخ الهلوسة (١٩٣٦)، تحقيقات أخرى (١٩٥٢). ولقد نهل بورخس من عيون المعرفة في الشرق والغرب، لتقديم منها والحديث، وله ولع خاص بالأدب الشرقي، العربي والفارسي والصيني، والأدب الجبرماتي القديم، وله دراسات عن الأدب الاسكتلندي القديم. وتأثر بورخس بـ «مارك توين» و«جاءك لنذنه» و«إدجار آلان بو» و«فريانس» و«ويلز» و«كيتنج» و«سبينس» و«رامبو» و«فيلران» و«ميجل دي أرناسون» و«أنطونيو مابادو» و«خونينار» و«نيش» و«كانت» و«كارلايل» و«هوب» و«نيسفرون» من بين آخرين. ومن أهم الأعمال الأدبية التي شغف بها: فون كيجوالة وألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية وهاملت وكتاب الغاية والملاحم الأسطورية القديمة. إلخ.

(١) من أشهر الترجمات الإسبانية لكتاب ألف ليلة وليلة، نذكر ترجمة الأديب الإسباني بيثني بلاسكو إيبانث Vicenle Blasco Ibáñez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) المأخوذة عن ترجمة الفرنسي الدكتور مردوس Mardus، وظهرت بعد وقت قليل من صدور الترجمة الفرنسية، وتقع في ثلاثة وعشرين مجلداً، ثم ترجمة رافائيل كاسينيوس أسنس (المكسيك، ١٩٥٤ - ١٩٥٥)، وتقع في ثلاثة مجلدات، ويقول مترجمها إنها منقولة من عدة نصوص عربية مباشرة، برغم أنه ردد بها نصوص ظهرت من قبل في نص مردوس فقط ونصوص أخرى مأخوذة من مصادر عربية لم يشر إليها المترجم وتضمن فقرات من طوطم الخصاصة لابن حزم، وأبيات لشعره من مختلف الحقب بالإضافة إلى تفاصيل من مصادر شتى أغلبها لم يرد في كتاب ألف ليلة وليلة. ويقول لنا خوان بيريت Juan Vernet، في مقدمة ترجمته لـ (ألف ليلة وليلة) (برشلونة، دار نشر بلانيتا Planetia، ١٩٦٤، ص: XXI)، «إن النتيجة المنطقية لتراكم كافة هذه المصادر (في ترجمة كاسينيوس أسنس) هي تغير ترتيب النبالى، التي تنفصل عن الترتيب التقليدي ابتداءً بالليل الثلاثين (٠٠٠) وإن هذه الترجمة، ذات المذاق المعق، لا يمكن أن توصف بأنها شديدة الأمانة، خاصة الأبيات الشعرية». أما الترجمة الثالثة فهي ترجمة المستعرب الكبير خورخي بيريت نفسه المأخوذة عنها مجلداتها الثلاثة للمعروفة بمقدمة منقولة هي في الحقيقة دراسة وإليه لما سبقها من ترجمات ألف ليلة وليلة إلى اللغات المختلفة، وتأخذ بأغلب المصادر المعاصرة في وقتها وحتى الآن وتناقضها في نبره على قدر كبير من الرصانة والدقة. وترجمة المستعرب الإسباني خوان بيريت (الذي ترجم القرآن الكريم أيضاً إلى الإسبانية) من أفضل الترجمات إلى هذه اللغة حتى الآن، وتتميز فيما تتميز بأسلوبها الواضح وبلذتها السهلة الدقيقة.

(٢) خورخي لويس بورخس: لغوي، محاضرة أقيمت في مدريد في ٢٥ أبريل ١٩٧٣، ضمن مجموعة تحمل اسم الأدب الإسباني الأمريكي على لسان مبدعيه، لم نشرت كاملة على صفحات مجلة كراسات إسبانو أمريكية، مدريد، أعداد ٥٠٥ - ٥٠٧، يولية - سبتمبر ١٩٩٢، ص ٦٢ - ٧٢.

- (٣) مخبري لويس بورخس : تاريخ الخلود (طبعة مزودة) ، بوينس آيرس ، دار نشر Emece ، ١٩٥٣ ، ص ١٠٥ - ١٣٨ .
- (٤) المصدر نفسه ، El as Kennigara ، ص ٤٥ - ٧٠ .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ١٤١ - ١٤٩ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ١٣ - ٤٣ .
- (٧) مخبري لويس بورخس : داء بوينس آيرس ، أشعار ، بوينس آيرس ، دار نشر سيورتنس ، ١٩٢٣ .
- (٨) مخبري لويس بورخس : الأعمال الشعرية ١٩٢٣ - ١٩٧٧ ، مدريد ، دار نشر أليانثا ، ١٩٨٧ ، ص ٦٧ .
- (٩) مخبري لويس بورخس : الخالق ، بوينس آيرس ، دار نشر Emece ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٧ - ١٣١ .
- (١٠) مخبري لويس بورخس : الألف ، بوينس آيرس ، دار نشر الوسادا ، ١٩٤٩ ، وانظر أيضاً طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١٦٩ .
- (١١) ردت هذه العمارة في قصة الأخير بمجموعة القصص كتاب الرمل (بوينس آيرس) دار نشر Emece ، ١٩٧٥ ، ص ٧ - ١٤ عندما يتلقى بورخس الشبح بورخس الشاب ويشرح له كيف سيكف بصره وكيف أنها ليست مسألة مأساة حينما تأتي تدريجاً .
- (١٢) انظر (٣) .
- (١٣) نشرت هذه القصة ضمن مجموعة حديقة الطرق المتشعبة (بوينس آيرس ، دار نشر سيورا ، ١٩٤٢) .
- (١٤) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١٠٥ - ١١٦ . وراجع أيضاً مقاله الذي يحمل العنوان نفسه ، المنشور بمجلة كيميرا Quimera ، برشلونة ، عددي ١٠٣ - ١٠٤ ، ١٩٩١ .
- (١٥) صدرت هذه القصة أولاً ضمن مجموعة حديقة الطرق المتشعبة . انظر (١٣) .
- (١٦) العبارة التي تصدر القصة تقول : «وإذا كف هو عن الحلم بك...» (And it he left off dreaming about you...) .
- (١٧) نشرت للمرة الأولى في مجلد تاريخ العار العالمي (بوينس آيرس ، دار نشر سيورا ، ١٩٣٥) . وفي دراسة شاققة كتبها باللغة الإسبانية أسعد شريف عمر ، وتضمن هوان التجميل والفرات في نصين لبورخس ومحموط مشابهين لحكاية من ألف ليلة وليلة (القاهرة) ، إصدارات كلية الآلسن ، ١٩٩١ ، ثم قرئت على أنها مداخل في مؤتمر الأدبس ملتقى عوالم ثلاثة ، أنشيليا ، ١١/٢٥ - ١٩٩١/١٢/٣ ، تناول أسعد شريف الليلة الواحدة والخصمين بعد المائة الثالثة من كتاب ألف ليلة وليلة باعتبارها أساساً للمثابرة بين نصين أحدهما لبورخس وحكاية الرجلين اللذين حلما والنص الآخر لسحب محفوظ ، العن والساحة ورايت فيما يرى النائم ، القاهرة ، دار نشر مكتبة مصر ، ١٩٨٢ ، ص ٩٣ - ١٠٤ . يرى كيف أن نص بورخس (الذي هو إعادة صياغة بقلمه لحكاية من ألف ليلة وليلة يؤكد الفكرة الثابتة والثابتة عنده : الرجل (الإنسان) هو حلم لرجل آخر (الحياة حلم - امتزاج الواقع بالمتخيل) وكيف تختلف فكرة الحلم عند محفوظ ، لمحمي الحلم عند محفوظ السراب .
- (١٨) نشرت هذه القصة في مجلد تاريخ العار العالمي . انظر (١٧) .
- (١٩) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، ص ١٧٤ .
- (٢٠) مخبري لويس بورخس : تحقيقات أخرى ، بوينس آيرس ، دار نشر Emece ، ١٩٦٠ . وبداً من عام ١٩٧٦ ، نشر بمطبعة ، دار نشر أليانثا .
- (٢١) انظر المصدر السابق ، طبعة أليانثا ، ص ٥٥ .
- (٢٢) صدرت ضمن المجموعة التي تحمل العنوان نفسه . انظر (١٣) .
- (٢٣) انظر مجموعة حديقة الطرق المتشعبة ، التي صدرت فيما بعد ضمن المجلد الذي يحمل عنوان قصص ، طبعة أليانثا ، مدريد ، ١٩٧١ ، ص ١١١ .
- (٢٤) انظر (٣) ، ص ٧٩ - ٩٤ .
- (٢٥) انظر (٣) ، ص ٩٥ - ١٠٣ .
- (٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .
- (٢٧) انظر (١٠) ، طبعة أليانثا ، ص ٧ - ٢٨ .
- (٢٨) انظر المصدر السابق ، ص ٢٤ .
- (٢٩) راجع دراسة بورخس : عوجو ألف ليلة وليلة . انظر (٣) ، ص ١٢٦ و ١٣٠ .
- (٣٠) من الدعايات المعروفة التي ضمنها بورخس قصصه ، نذكر تلك التي تروى في قصته الألف ، حيث ثمة مشابهة بين بياترث بطة الألف الغالية وبياتريس دانتي . وكذا ابن عم بياترث الملقب بـ «دافري» (وهو قريب العنب من اسم دانتي) وأراد أن يغطي العالم كله ، بل الكوكب كله ، شراً . ونقرأ أيضاً في الألف أن لقب محبوبته البطال (الراجلة) التي نلجم من توفير البطال لذكرها أنها كانت زائلة المظاهر وقاسية ومخالفة) هو فيثيرو Viterbo ، وهي إيماءة رقيقة بها شيء من التهكم للذكرى جيوفاني ناني Giovanni Nanni ، فراهب الدومينيكي المولود في ١٤٣٢ ، في مدينة فيثيرو القريبة من روما ، الذي اتخذ ، فيما بعد ، اسم أبوس دي فيثيرو Annus de Viterbo وكان من أشهر حنفي التاريخ في عصره . انظر : غيوياي كارو باروخا ، تزيف التاريخ وهلاقله بتاريخ إسبانيا ، برشلونة ، دار نشر سيس بارزال ، ١٩٨١ .
- (٣١) من المعروف عن حياة بورخس أنه لفترة طويلة من فترات عمره عمل أميناً لمكتبة ، وأنه شغل منصب مدير المكتبة الوطنية في بوينس آيرس : ولحة إشارتان إلى حياته الشخصية في كل من قصتي مكتبة بابل (حديقة الطرق المتشعبة) ، بوينس آيرس ، دار نشر «سيورا» ، ١٩٤٢ (والبرلمان (البرلمان) ، بوينس آيرس ، دار نشر أليانثا ، ١٩٧١) .
- (٣٢) من قصائد ديوانه تاريخ الليل (١٩٧٧) المنشور داخل مجلد الأعمال الشعرية ١٩٢٣ - ١٩٧٧ . انظر (٨) ، ص ٥١٦ - ٥١٨ .
- يتضمن الديوان نفسه مقطوعة ثرية موحية بعنوان أحد ما ، تصور كيف تسجت ألف ليلة لشاعرة على ألسنة الرواة القدامى يقول فيها : «بلخ ، نيسابور ، الإسكندرية»

لا يهتم الاسم. لنا أن نعمل سرفاً، حانة، فناء ذا مغربيات عالية، نهراً كرو وجوه الأجيال. ولنعمل أيضاً سرفاً عربياً، لأن الصحراء ليست بعيدة. العام جمع، ورجل يتكلم. ليس في وسعنا أن نكتشف (لأن الممالك والقرن كثير) عن العمارة الفاطمية، عن العينين الرشيقتين، عن البهرة الداكنة، عن الصوت الخشن الذي يطلق عبثاً. هو أيضاً لا يرثاء. نحن كثيرون. يروى حكاية أول شيخ والتمزلة أو حكاية ذلك الأوميس الملقب بالسندباد البحري. يتحدث الرجل ويومئ. لا يعرف (آخرون يعرفون) أنه من سلالة المتأمرين الليليين، شمراء الليل، الذين كان الإسكندر ذو القرنين يجمعهم لفلسية سهاد. لا يعرف (أنتي له أن يعرف) أنه ولي نعمتنا. بحسب أن يتحدث من أجل حفة من الناس وحفة من الفقراء وفي أسى مفقود يمسح كتاب ألف ليلة وليلة.

(٣٣) انظر (١٠)، ص ١٣٩ و ١٤٠.

(٣٤) انظر (١٧)، طبعة «كلياتنا»، مدريد، ١٩٧١، ص ٨٣ - ٩٢.

(٣٥) غورخي لويس بورغس: «تقارير برودي»، بونس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٧٠. وأيضاً طبعة «كلياتنا»، مدريد، ١٩٧٤.

(٣٦) انظر (١١)، طبعة «كلياتنا»، مدريد، ١٩٧٧، ص ٧ - ١٤.

(٣٧) انظر المصدر السابق، ص ٩٥ - ٩٩.

(٣٨) انظر (١٣).

(٣٩) راجع (٢٩)، ص ١٢٥.

(٤٠) فرناندو كينيون، «صينية دعابات»، مجلة كرواسات واسباتو أمريكية، مدريد، أعداد ٥٠٠ - ٥٠٧، يوليو - سبتمبر ١٩٩٢، ص ١٥٥. يتحدث فرناندو كينيون في مقاله الطريف عن بعض حواراته مع غورخي لويس بورغس التي لا تخلو من روح الدعابة، ويقول إن بورغس كان يرى أن الأعمال الأدبية العظيمة ليس من المعتاد أن تكون عناوينها مناسبة، فيما عنا كتاب ألف ليلة وليلة.

(٤١) انظر مقدمة ديوانه، «ألمحوة الظل»، بونس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٩.

(٤٢) راجع (٣٥)، المقدمة، ص ١٠.



أثر التراث الشرقى

وألف ليلة وليلة

فى رؤية العالم عند بورخيس

إبتحال يونس*

يمثل الكاتب الأرجنتىنى خورخى لويس بورخيس (١٨٩٩ - ١٩٨٩) نموذج الكاتب/ الباحث الذى ينهل من الثقافة العالمية. بفضل إجادته للغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، اكتسب معرفة واسعة بتلك الثقافات، ذلك بالإضافة إلى الثقافة الإسبانية، ثقافة لفته الأم. كان بورخيس من أشد المولعين بالثقافات الكلاسيكية وخاصة الثقافة اليونانية، كما كان شديد الاهتمام بثقافات الشرق الأدنى والأقصى التى عرفها من خلال الترجمة. أما الثقافة الشرقية الإسلامية بصفة عامة والتصوف بصفة خاصة، فقد كان لهما عظيم الأثر على فكره وعلى أعماله الأدبية. يتضح هذا الأثر من خلال رؤية بورخيس للعالم التى تقوم أساساً على أن العقائد الدينية والفلسفية والميتافيزيقية مجال للبحث فى خدمة الأدب الذى يقوم أساساً على الخيال. ويرى بورخيس أن «اكتشاف» الشرق مثل نقطة تحول مهمة فى الفكر الغربى. وأهم ما يميز هذا «الاكتشاف» هو معنى كلمة «شرق» والدلالات المصاحبة له، وعلى رأسها - فى نظر بورخيس - «الذهب» المرتبط بشروق الشمس، و«الإسلام» المتمثل فى التصوف، أى الجانب «الخيالى» فى الدين. يتجلى هذا «الاكتشاف» من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة) الذى يعتبره أفضل تجسيد لثراء الشرق وسحره. من هنا، ينبع أثر هذا الكتاب على رؤية بورخيس للعالم وعلى نظريته الأدبية وأعماله الشعرية.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وتعدد مظاهرها، أى الوحدة والتنوع، وما يسميه سيادة النوع على الفرد. والإشكالية الفلسفية الرئيسية فى فكر بورخيس هى إشكالية الوحدة والتعدد، وقد حاول حلها من خلال الاستعارة التى نتجت عن الفنوصية المسيحية التى قدمها عالم الدين الفرنسى آلانوس الأنسولينى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى. تلك الاستعارة تمثل فى أن الله يوازي دائرة قطرها فى كل مكان، ومدارها لا نهائى. من هنا يأتى تصور القرون الوسطى لله؛ الموجود فى كل كائنه على حدة، لكن أيا منها لا تحده ولا تقبده. طور كل من جوردانا برونو وبسكال هذه الفكرة من خلال مفهوم الكون من حيث هو مركز دائرى، قطره فى كل مكان ومداره لا نهائى. ونتج عن هذا التصور فكرة أن أبسط ذرة معنى الكون بأكمله والكون بأكمله معنى أبسط ذرة. والكون فى رؤيته كدائرة «رهبة»، يضع داخلها الإنسان فى الزمان وفى المكان، يتطلب قوانين على خاصة لفهمه. وهذه العلية، فى رأى بورخيس، يجب أن تقوم على عنصر السحرية، لأن الكون لا يقوم على قوانين طبيعية فحسب، بل على قوانين خيالية أيضا.

يلجأ بورخيس أولا إلى الإمكانيات التى تتيحها العقلانية من خلال بعض قصصه القصيرة، وخاصة مفهوم سبينوزا عن الجوهر، ومفهوم ليبنتز للموضوع الذى يحوى كافة المحمولات، ومفهوم ابن رشد للعقل الموحد والفهم الكونى الأوحد.

بنى بورخيس قصته القصيرة «كتابة الإله» على مفهوم الجوهر عند سبينوزا، وتدور هذه القصة القصيرة حول كاهن بأحد أهرامات أمريكا اللاتينية أسره الغزاة الإسبان. ويحاول، وهو فى السجن، اكتشاف العبارة الإلهية المقدسة التى كتبت قبل الخلق والتى يجب على الإنسان أن يكتشفها. هذا البحث عن العبارة هو بحث لانهائى، لأن الجوهر الإلهى مجهول. من المحتمل أن

إن رؤية بورخيس للعالم فى جوهرها رؤية متناهية، بمعنى أن الكون، فى منظوره، عبارة عن متاهة يضيع فيها الإنسان. وهى مبنية عند بورخيس على تصوره لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية. يرفض بورخيس هذا الوضع الإنسانى المهيمن، ويرى أن مجاوزته تكون عبر الأدب الذى يعتبره الحلم الإنسانى الخلاق والذى يقوم على الخيال والمدهش والعجيب. وبسبب ميله للاعتداد بالأفكار الدينية والفلسفية «لقيمتهما الجمالية ولما تحتويه من فريد ومدهش»، يبدأ بورخيس، من خلال إبداه الأدبى وقصصه القصيرة بصفة خاصة، بتجربة الإمكانيات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، ثم اتجه بعد ذلك إلى الفلسفة الشرقية، بحثاً عن منابع أخرى للخيال. ربما كان مرجع ولع بورخيس بالثقافات الشرقية رغبته فى مجاوزة الأطر الضيقة التى فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع، والهروب منها من خلال «أسطورة» الشرق. لذلك لم يهتم بورخيس من الثقافة الشرقية سوى الجانب «الأسطورى» أى الخيالى؛ التصوف على الصعيد الدنى، وألف ليلة وليلة) على الصعيد الأدبى. أما الجانب العقلانى للثقافة الشرقية، المتمثل - بالنسبة له - فى ابن رشد، فقد وضعه بورخيس مع تيارات الفلسفة الغربية، كما سنرى.

(٩)

يبدأ بورخيس إبداهها بتجربة الإمكانيات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، بوصفه ورثاً لثقافات تقوم على تيمات خالدة كالزمان والمكان والخلود. ويتفق بورخيس مع كولبريدج على أن هناك خطين أساسيين يتقاسمان تصور الكون عند الإنسان، هما الخط الأرسطى والخط الأفلاطونى، بالإضافة إلى الفنوصية المسيحية، يجمع بينهما تياران أساسيان هما التصور العقلانى والتصور المثالى حول فكرة وحدة الوجود، أى المماثلة بين الله والكون. تتمركز الفكرة عند بورخيس حول الحقيقة

تكون هذه العبارة في أحد العناصر الطبيعية أو الحيوانية، أو في الإنسان نفسه، مما يجعل البحث أكثر صعوبة؛ نظراً لأن الباحث هو هدف البحث نفسه. والهدف من هذا البحث هو الاقتراب من الجوهر الإلهي. الخطوة الأولى تتم عبر اللغة؛ فالكلمة الإلهية تنتج عنها سلسلة لا نهائية من الأفعال وكذلك كل كلمة في اللغة الإنسانية تفضي إلى الكون بأكمله. تحدث إذن الوحدة مع الألوهة عبر اللغة. هذه الوحدة التي تفضي إلى الكون والتي تنتج عنه لها أشكال عدة، لكن أهم شكل تتخذه هو شكل المجلة الدائرية. تلك المجلة الدائرية التي تحتوى كافة العناصر الطبيعية والظواهر وأسبابها ونتائجها، بالإضافة إلى الخلق وتاريخ الإنسانية. من يستطيع رؤية كل هذه الأشياء، يستطيع احتواء الكون بأكمله والتوحد مع الجوهر الإلهي. لكن هذه المحاولة للتطابق مع الجوهر الإلهي هي محاولة فاشلة لأنها تخكم على الإنسان بالانعدام والفناء في الكون.

ينتقل بورخيس من سبينوزا إلى مفهوم ليبنتز للموضوع الذي يحوى المحمولات كافة، وذلك في قصته القصيرة «نزل أشربون»؛ حيث يجسد أشربون هذا الموضوع «الأوحد» (الله). فهو يعيش وحده في منزله الذي لا يخرج منه أبداً، لكن أبواب هذا المنزل لانهائية العدد مفتوحة أمام البشر والحيوانات. نجد هنا مفهوم الله - موضوعاً أوحد ووحيداً - موضوعاً يقبل داخل الكون جميع الأنواع الحيوانية بما فيها الإنسان وكلها تنبع منه، كما تنبع المحمولات من الموضوع، لكنه يعاملها بلا مبالاة، مما أدى إلى ردود الأفعال العديدة الناتجة عن قلق الإنسان في مواجهة هذه الألوهة الغامضة الوحيدة اللامبالية. لكن، عندما تتجلى هذه الألوهة للبشر، تحدث ردود أفعال غائفة مذهورة. نجد في هذه القصة القصيرة مفهومين أساسيين حول فكرة الخلق. المفهوم الأول هو أن الخلق - الكون والبشر - فعل الله للتسرية عن نفسه ووحدته. والمفهوم الثاني هو أن الله خلق الإنسان على

صورته. فيما يخص خلق الكون، فهذا الخلق عبارة عن أحد الانمكاسات اللانهائية التي تشبه الانمكاسات المرآوية. بمعنى آخر، إن كل العناصر المكونة للكون هي محمولات لا نهائية ناتجة عن الله، الموضوع الأوحد. كلمة لانهائية، في نص بورخيس، تساوى رقم ١٤، ويرمز هذا الرقم إلى السموات السبع المنعكسة على العالم الأرضي. من هنا أتى الترادف بين «لا نهائية» و«أربعة عشر». أما الإنسان فقد خلقه الموضوع الأوحد على صورته، حتى يراها منعكسة ويتأملها في محمولاتها المتعددة. وبالتالي يحاول الإنسان التماثل مع الروح الإلهية ويتخيل الله وفقاً لما يعرفه عن نفسه. أى أن العالم ليس هكذا في حقيقته بل كما يتخيله الإنسان وفقاً لمعرفته بنفسه. بعبارة أخرى، يتم فهم الخفى من خلال فهم المرئى.

أما مفهوم ابن رشد للعقل الأوحد، فيتضح من خلال قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد» التي سوف نعرض لها في الجزء الخاص بنظرية بورخيس الأدبية.

بعد أن قام بتجربة الإمكانات التي أتاحها العقلانية، أدرك بورخيس فشل هذا الصبار، فلجأ إلى إمكانات المثالية، وخاصة مفهوم شوبنهاور عن العالم باعتباره إرادة وتمثيلاً، ومفاهيم بيركلي وهوم وستيوارت ميل ونيتشه حول الزمان والمكان. كما أخذ أيضاً من نيتشه مفهوم أن أهمية الفكرة تنبع من التحول الذي تخدته فينا وليس من مجرد صياغتها. أخذ بورخيس عن التيار المثالي الدائى فكرة الطابع الخداعي الوهمي للعالم، وأضاف إليه بعداً جديداً هو البحث عن لواقيعات تؤكد هذا الطابع في مجال الفن وهذا ما سنعرض له في الجزء الخاص بنظريته الأدبية.

أوحى هذا التنقيب في الإمكانات التي تتيحها مختلف التيارات الفلسفية لبورخيس بقصة تروى تاريخ

أخرى. تحتوي هذه المكتبة على تنويعات كل الأحرف وتراكيبها، وكل الآراء الممكنة، وكل دوائر المعارف الخاصة بالعوالم الخيالية الممكنة، وكل الماضي الممكن والمستقبل الممكن. بمعنى آخر، تحتوي كل ما كتب وكل ما كان من الممكن أن يكتب وكل ما سوف يكتب. من هنا يأتي الانتقال المنطقي إلى نظرية الجبر: كل شيء مكتوب. ففى مثل هذه المكتبة يستطيع الإنسان أن يجد حلا لكل المشاكل التي تتنازعها، كما يستطيع أن يعرف قدره فيتولد لديه الأمل فى الثأر من الكون المتأهى الغامض الذى يجد أخيرا تبريرا له. لذا، يشرع الإنسان فى رحلة بحث عن ثلاثة أشياء: يبحث أولا عن لغة لا مثيل لها قادرة على تسهيل مهمته فى فك رموز غموض الكون. ويبحث ثانيا عن «رجل الكتاب»؛ الإله الذى يمكن خلف ظواهر الكلمات والحروف. ويكون بحثه الثالث عن «الكتاب» الذى هو مجموع كل الكتب الأخرى. عن هذا البحث تولدت التيارات الفلسفية التى حاولت تفسير ماهية الله وأسرار الخلق والكون، لكن بلا جدوى. لذلك حل البأس الشديد محل الأمل بسبب يقين الإنسان أن هذا الكتاب موجود لكنه لا يستطيع الوصول إليه. ونتيجة هذا الفشل وهذا اليأس ولد نقد العقل من حيث هو وسيلة لمعرفة الألوهة عند كانط (Kant)، ونبتت فكرة «موت الله» عند نيتشه. بمعنى أننا لن نستطيع أبدا معرفة ماهية الله ولا حل الغموض الكونى الذى يتخطى قدرة الفهم البشرى، لأن القانون الأساسى للكون يبدو لنا كالفوضى وكالمشاهدة، لأننا لا نستطيع فك رموزه وفهمه. لذلك يجب أن نكتفى بتفسير وتطويع ما هو فى متناول يدنا عبر وسيلة أخرى غير العقل.

أما العنصر الأساسى الثانى فى رؤية العالم عند بورخيس، فيرتبط بفكرة أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى. وإذا كان الله قد خلق العالم على صورته، فإن العالم الأرضى والنوع البشرى مرآيا تعكس

الفلسفة بجانبىها الدنى والإيديولوجى، وهى قصة «لوثارية بايلونيا». من خلال هذا العرض الذى يقوم به بورخيس لتاريخ الفكر فى هذه القصة، تتضح لنا الخطوط الرئيسية التى تنتظم رؤيته للعالم، وأولها استكشاف اللوجوس وتجريب إمكاناته. وانطلاقا من مفهوم وحدة الوجود الذى يفيد بوجود عقل أرحم خلف التعددية، يتبنى بورخيس مفهوم الكون باعتباره كتابا، أبجدية شاسعة، وبالتالي فالظواهر الطبيعية والذهنية والأحداث التاريخية هى عبارة عن مقاطع لفظية لها مدلول يجب اكتشافه. بعبارة أخرى، يجب التوصل إلى المعنى العميق والباطن والخفى الكامن خلف ظواهر الأشياء. لذلك يخلق بورخيس مع مالا رمية وليون بلوا على أن الكون عبارة عن كتاب مكون من أحرف وكلمات وآيات، وأن البشر عبارة عن حروف وكلمات داخل هذا الكتاب. لكن هذه الأحرف أحرف «هيروغليفية» ملتبسة الفهم، كالمشاهدة متراصة الأطراف التى يضع داخلها الإنسان الراغب فى فهمها. يوظف بورخيس كل هذا فى قصته «مكتبة بابل»؛ حيث يتصور الحياة البشرية رحلة بحث عن كتاب داخل مكتبة لا نهائية توازى الكون متناهى الأبعاد. توازى هذه الرؤية «المشاهدة» للمكتبة مفهوم الكون عند بسكال، نظرا لأن هذه المكتبة هى عبارة عن دائرة مركزها أى جزء منها، ومدارها لا يمكن الوصول إليه. كما تحتوي هذه المكتبة على مزايا لها وظيفة مزدوجة. الأولى هى كشف أن ظاهر الظواهر والأشياء هو الوسيلة للوصول إلى وجهها الخفى. والثانية كشف أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى. والإضاءة فى هذه المكتبة غير كافية، بحيث لا يتمكن الباحث من فك رموز الكتب لأنه لا يملك الأدوات التى تمكنه من ذلك، لكنها إضاءة مستمرة لكى تبقى على رغبة الإنسان فى الفهم. تتميز هذه المكتبة أيضا بخلودها، وهنا يكمن الفارق بين الإنسان «أمين المكتبة غير الكامل» ثمرة الصدفة والأرواح الشريرة من جهة، والكون الغامض المتناهى الذى لا يمكن أن يكون إلا من فعل إله من جهة

السماء والألوهة. هناك إذن وجهان لكل شيء ولكل ظاهرة ولكل إنسان؛ الواضح والخفى، الظاهر والباطن. نتج عن ذلك نظرية القمرين التى سوف نعرض لها بعد قليل. هذان الوجهان متضادان بالضرورة لكن يكملان بعضهما؛ السالب والموجب اللذان يشكلان وجهين لعملية واحدة تعطى، بفضل الانعكاس المرآوى، احتمالات عدة لحدث واحد. هكذا نجد أن التعددية ليست تعددية أصلية بل انعكاسات لشيء واحد فريد. يوظف بورخيس هذا المفهوم فى قصته القصيرة «البحث عن المعتصم» التى تروى محاولة البحث عن رجل يدعى المعتصم، ليس فى المكان التوصل إليه، لكن الاقتراب منه يتم عبر الانعكاسات التى تركها فى الآخرين. هو رجل نشعر به ولكن لا نقابله - كالله - وكل الذين قالوا إنهم يعرفونه هم مرآيا تعكس صورته. البحث إذن لانهاى، بفعل المرأة؛ يبحث الله عن صورته فى مرآة العالم والبشر، وهم يبحثون عن صورة الله، وهم فى الواقع انعكاس لها. وبالتالي، فمن المستحيل العثور على موضوع البحث الذى هو الباحث نفسه منعكسا إلى ما لانهاية. ومن جهة أخرى، تقوم المرآيا بوظيفة رهيبة وهى أنها تعكس واقع الإنسان البشع وتكرر إلى ما لانهاية وضعه الهائس أمام غموض الكون.

وإذا انتقلنا إلى العنصر الأساسى الثالث فى رؤية بورخيس للعالم، وهى مشكلة الزمن، سنجد أن بورخيس يعتبر الزمن هو الجوهر الذى يتشكل من خلاله العالم والبشر. لكن هناك فارقاً بين الزمن البشرى التشابى، والزمن الكونى اللحظى، مما يحول قدر الإنسان إلى مأناة رهيبة. لذلك يقوم بورخيس بدحض الزمن فى أعماله. فالزمن، بالنسبة له، ليس شيئا أحاديا مطلقا بل عبارة عن شبكة متناهية من الأزمنة المتوازية والمتداخلة والمتفارقة. هكذا يرفض بورخيس الزمن التشابى الخاص بالإنسان، فى مقابل الزمن الإلهى والزمن الكونى، ويتبنى المفهوم الخاص بأن الزمن الإلهى لا يمكن أن يقاس بالزمن

البشرى. أما زمن الكون والأجناس التى تكونه - فيما عدا الجنس البشرى - فهو زمن لحظى لا يوجد به ماضى أو حاضر بل اللحظة الراهنة. لذلك يتبنى بورخيس مفهوم جوس الذى جده برتراند راسل، الذى يقوم على أن كوكب الأرض قد خلق منذ دقائق لكن يمكنه أن يكون قد خلق منذ ملايين السنين. هذا بالإضافة إلى مفهوم ماركوس أوريليوس الذى يقوم على أن من رأى الحاضر فقد رأى كل الأشياء، تلك التى حدثت فى الماضى وتلك التى سوف تحدث فى المستقبل. فمجرى الزمن، إذن، هو استمرارية اللحظة، من الماضى وإليه، ومن المستقبل وإليه، سواء كان الزمن زمنا كونيا أو زمنا إنسانيا. وإذا كان الكون عبارة عن دائرة محيطها فى كل مكان وقطرها لانهاى، فإن الزمان والمكان يتحدان، ويصبح المستقبل والماضى والمكان لانهاى، وتتلانى الـ «أين» والـ «متى».

من جهة أخرى، يتبنى بورخيس الرؤية المثالية التى تفيد بأن المكان هو إحدى حلقات الزمن، بالإضافة إلى مفهوم بيركلى المثالى ومفاده أن الزمن عبارة عن تتابع أفكار تمضى بانتظام يشارك فيها كل البشر، وكذلك مفهوم هيوم الذى يقوم على أن الزمن عبارة عن توالى لحظات غير مرئية. يذهب بورخيس أبعد من ذلك محاولا ضغط المكان فى نقطة لا يمكن أن نتصورها خارج الزمن، ومحاولا أيضا إذابة الزمن فى اللحظة الراهنة. وإذا كانت اللحظة الراهنة تحوى الماضى والمستقبل معا، فإن إدراك أى لحظة يكفى لمعرفة ما حدث فى الماضى وما سوف يحدث فى المستقبل، أى مفهوم الزمن باعتباره سلسلة دورية عند ستيوارت ميل الذى يتبنى بورخيس. تلك التكرارات الخالدة تساوى مفهوم الزمن الدائرى والعودة الأبدية عند بورخيس. وتقوم العودة الأبدية، عند بورخيس، على دورات متشابهة ولكن ليست متطابقة، لذا يجب أولا إنكار حقيقة الماضى والمستقبل، مثلما فعل شوبنهاور، ثم يجب بعد

ذلك إنكار أى تجسيد لأن كل التجارب والخبرات الإنسانية متشابهة بطريقة ما.

هذا ما ينقلنا إلى العنصر الأساسى الرابع فى رؤية بورخيس للعالم وهو رؤيته لقدر الإنسان. وتدور هذه الرؤية حول بحث الإنسان الدائم عن هويته، ومحاولة كشف أسرار الألوهة والكون المنغلقة إزاء محاولة الفهم. فكل إنسان، وفقا لمنظور بورخيس، يجهل من هو ويحاول بلا جدوى اكتشاف هويته.

والحياة الإنسانية، فى واقع الأمر، لا تتطور إلا فى لحظة: اللحظة التى يعرف فيها الإنسان من هو. هذه اللحظة الفريدة، لا يتوصل إليها الإنسان إلا فى الموت، حيث يصل أخيرا إلى معرفة هويته. فى الموت وحده يعرف الإنسان من هو فى الحقيقة، أنه ظل الحلم الإلهى وأن قدره محدد مسبقا. ولأن الله، فى وحدانيته يتجلى فى كل شيء، فالإنسان أيضا، وهو ظل الحلم الإلهى والخلق على الصورة الإلهية، متعدد ولا أحد فى الوقت نفسه. نستطيع إذن أن نحدد المخطوط الثلاثة الرئيسية التى تنتظم رؤية قدر الإنسان عند بورخيس: ظل الحلم الإلهى، القدر المحدد مسبقا، والتعددية والثنائية والوحدة. وإذا كان الإنسان ظل الحلم الإلهى فهو عبارة عن ظاهرة، عن شخصية خيالية اخترعها وكتبها الخالق فى كتاب الكون. لذلك، يتفق بورخيس مع كارلايل على أن التاريخ الكونى عبارة عن كتاب مقدس يكتب داخله البشر الذين يحاولون فهمه. هذا الوضع الشبهى للإنسان يدفعه إلى اليأس والرهب والشعور بالمهانة، إذ يجب عليه أن يتبع قدرا سريا لا يعرف عنه شيئا، أى يصبح جزءا من سر غامض لن يصل إلى حله أبدا، مما يزيد من يأس الإنسان الذى كان يظن أنه يختار ويتحرك وفقا لإرادته، ولكنه يكشف أنه مجرد رمز لأشكال تتكرر إلى الأبد. هذه الأشكال التى تتكرر إلى الأبد تنقلنا إلى مفهوم وحدة الوجود لسيادة النوع، وهو مفهوم تبناه بورخيس

يقوم على أن كل البشر يجتمعون فى الفرد الذى يحمل كل ملامح النوع. وكما أن الكون فى تعدده وتنوعه هو نتاج العقل الأوحده، فكذلك الأشخاص الذين هم أيضا نتاج لهذا العقل الأوحده نفسه، برغم تعددهم وتنوعهم. لذلك، فإن النوع هو الواقع الدائم لكل شيء ولكل فرد، ولا وجود للأفراد خارج إطار النوع. فى هذه الحالة تكون الهوية الشخصية وهما قائما على تفتت الواقع وتعقيده. يتجلى تبرير الوحدة من خلال فكرة أن الهوية الشخصية تحدد الإنسان وتعقيده، بينما فقدان الهوية الشخصية يجعله يمثل الإنسانية بأكملها من خلال الشكل الواحد الذى يتكرر إلى الأبد. فى هذه الحالة يكون هناك قدر واحد ممكن ينتظم البشر كافة لأن تاريخ الكون هو تاريخ إنسان واحد خلق تحقيقا للحلم الإلهى وللعقل الأوحده.

تنقلنا إشكالية وحدة وتعدد البشر إلى إشكالية الثنائية أو نظرية القرنين. إذا كان الإنسان قد خلق على الصورة الإلهية فهو أيضا له جانب ظاهر وجانب باطن، وجهان متناقضان ولكنهما متكاملان كوجهين لعملة. ومن جهة أخرى، إذا كان العالم السفلى انعكاسا للعالم العلوى، والإنسان انعكاسا للحلم الإلهى، فإن انعكاس المرأة هذا يؤدي حتما إلى مفهوم الصورة المزدوجة وجودا فى نهاية بحثه اليأس فى أسرار الكون والألوهة.

يحاول الإنسان التمرد على وضعه. يتجلى هذا التمسك اليأس من خلال أشكال عدة منها محاولة احتواء الكون اللانهائى والتماثل مع الروح الإلهية، وذلك من خلال محاولته محاكاة الكون فى اللغة. لكن هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل لأنه مهما بلغت اللغة الإنسانية من ثراء وتنوع، لا يمكنها احتواء الكون اللانهائى لذلك، يتبنى بورخيس مفهوم تشترتون عن حدود اللغة البشرية أمام تعقد وتشابك الكون، ذلك بالإضافة إلى مفهوم كائنات عن حدود العقل البشرى أمام تشابك الكون الغامض.

لكن الإنسان لا يكف عن محاولة التماثل مع الروح الإلهية. وإذا كنا نجد في بعض قصص بورغيس القصيرة أن البطل يتوصل إلى هذا التماثل، فإنها لحظة نجاح عابرة محكوم عليها بالفشل، يترجم هذا الفشل أحيانا بالموت، لكنه يترجم في معظم قصص بورغيس بالنسيان؛ إحدى الصفات الأساسية في الإنسان الذي ربما يتوصل إلى السر، لكنه يعاني بعد ذلك من الإحباط بسبب نسيانه لهذا السر الذي يكون قد توصل إليه بعد عناء وجهود لحظة.

إذا كانت الإنسانية هي نتاج الحلم الإلهي، فإن الإنسان، في محاولته التماثل مع الذات الإلهية، يحاول هو أيضا أن يحلم ويفرض حلمه على الواقع من خلال عملية الخلق. هذا هو حال بطل قصة بورغيس القصيرة «الأطلال الدائرية». يتوهم البطل أنه توصل إلى معرفة أسرار الكون، ويبدأ عملية الخلق لكنه يتبين أنها عملية شاقة مثل محاولة «نسج حبال من الرمال» أو «الإمساك بالرياح». وإذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، فالإنسان يحاول إعادة خلق نفسه، من خلال انعكاس مرآوي، وذلك بخلقه آخر على صورته، يحمل ملامحه من خلال ظاهرة دورية ودائرية. لكن، يتضح أن هذا المخلوق ليس إلا شبحا، مما يسبب له المهانة والخوف. تلك المهانة المصحوبة بالإحباط واليأس هي العقاب الذي يقع على البطل لأنه حاول أن يتحد مع الذات الإلهية وذلك بخلقه آخر على صورته، ناسيا أنه هو نفسه مجرد ظل للحلم الإلهي.

لكن المحاولة الرئيسية للتماثل مع الذات الإلهية هي حلم الخلود الذي يراود الإنسان. والخلود تيمة شديدة الارتباط بمفهوم الزمن أو بالأحرى بمفهوم التضاد بين الزمن البشري والزمن الإلهي. لذلك يعتبر بورغيس أن الخلود أحد اختراعات البشر بهدف التوصل إلى الدوام. والخلود هو إحدى صفات الله التي يحاول الإنسان اكتسابها بلا جدوى لأنه غير قادر على امتلاك كل

لحظات الزمن في لحظة واحدة. والخلود بالنسبة للكون يوازي الذاكرة بالنسبة للإنسان؛ كلاهما مرآة تعكس وتنقد من العدم. لذلك، فإن حلم الخلود، حتى لو كان وهما، ضروري بالنسبة للإنسان لأنه يساعد على مواجهة قدره ووضعها باعتباره شيئا فانيا. والذاكرة هي إحدى وسائل الوصول إلى الخلود، ولكن ليست الذاكرة الفردية، لأن التحكم في الخلود يتطلب من الإنسان التخلي عن فرديته وتعريف هويته في الآخرين. هكذا تصل الإنسانية بأكملها إلى الخلود من خلال معرفة وذاكرة رجل واحد. أما الأحلام فهي وسيلة أخرى للوصول إلى الخلود، لأنها تتسمرد على التسامع الزمني وتجمع الماضي والمستقبل في اللحظة الراهنة. هكذا يصل الإنسان إلى الخلود كل ليلة من خلال الأحلام. لكن الإنسان لا يصل إلى الخلود الحقيقي إلا في الموت، أي من خلال قدره الفاني، لأنه في الموت يستطيع استعادة كل اللحظات وترتيبها كما يحلو له. أي أنه يستطيع تغيير الماضي وتبعاته، وإدراج لحظات من المستقبل مثلا داخل الماضي وبالعكس. التوصل إلى الخلود يساوي إذن الموت الذي يتوصل من خلاله الإنسان إلى فك رموز وأسرار الكون. لذلك، فإن استطاع الإنسان أن يستشف في لحظة خاطفة، رؤية ما للخلود، فإن ذلك يعتبر عزاء له في مواجهة فقر حياته الفانية، كما يؤكد أهمية هذا الحلم بعيد المثال. يستثمر بورغيس هذا الحلم في قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقرر أحد الضباط الرومان المقيمين بمصر الرحيل بحثا عن «النهر السري الذي يظهر البشر من الموت» وعن مدينة الخالدين. إن الحياة الإنسانية عملية بحث أبدية؛ داخل مشاهة، عن شيء يحدد الإنسان ويظن أنه في متناول يده، ويخاف أن يموت قبل أن يصل إليه. إنها مشاهة الحياة من أجل الوصول إلى الخلود، وذلك من خلال البشر والهواية والسلالم وشبكة المشاهات التي يجب اختراقها لدخول مدينة الخالدين. لكن البطل، في القصة، يجد نفسه، بعد كل هذا العناء، أمام بنية قديمة لانهائية وغامضة، فيشعر

بضمج داخلها الإنسان. وإذا كان التشطيط الإلهي مستغلق الفهم، فباستطاعة الإنسان القيام بتشطيط إنساني، مؤقت لكن في متناول يده. يستطيع أن يقوم بدوره ببناء معاني ذهنية يستطيع حلها، مستمداً من عجزه قوة لكي يسهم في تحقيق مقادير الكون التي يجهلها. يستطيع الإنسان، من خلال الحلم والخيال والمدهش والعجيب والأسطوري، أن يتخطى هذا العالم، وذلك في الفن والأدب. هكذا يحول بورخيس الإنسان إلى صانع خيال وأساطير. ليس المهم أن يدرك الواقع وينقله إلى الصعيد الفني، بل أن يجاوز هذا الواقع ويتسامى عن عجزه، وذلك بخلقه واقعاً آخر سحرها وباختراعه رؤيته الخاصة للعالم من خلال الثقافة. فالسحر والحدس والحيل هي كلها وسائل قادرة على اختراع وقائع ذهنية في الخيال، تلك الوقائع مؤقتة لكنها ممكنة لأنها تشكل هذا الجهد الدائب لفهم المستغلق الذي تمثله الثقافة. إنها أشكال تقوم على «تيمات» خالدة تحولت إلى أساطير من خلال استعارات خالدة تجدد نفسها باستمرار. هذا هو ما يستثمره بورخيس في أعماله النثرية: تيمة المتاهة من خلال كتابات متاهة البناء، ومن خلال الحكاية داخل الحكاية، والصورة المنعكسة في المرأة، ونظرية القرين، وشبكة الأزمنة، ومفهوم الزمن الدائري والمودة الأبدية، ورمز الطير (سواء كان طائر كيش أو طائر فريد الدين العطار). تلك الاستعارات الخالدة لا تستمد أهميتها من التعبير اللغوي ولكن من قدرتها على الإحياء. هذا هو الحل الذي يقدمه بورخيس: الهروب من هذا الواقع نحو عالم الخيال.

من خلال هذا العرض تتجلى الخطوط الرئيسية لرؤية بورخيس للعالم وهي:

- ١ - الكون كتاب يجب الوصول إلى معناه الباطن من خلال كلماته الظاهرة.

بالمعجز والغضب والبأس، ويشرع في كيل الاتهامات لخالفه. هكذا يتضح له أن الخلود عبارة عن محاكاة هزلية للكون الذي خلقه الله ثم نسبه وتركه للفوضى. هذه المحاكاة الهزلية هي سبب تعاسة البشر لأنها لا تكف من التسلط على فكر الإنسان الذي يجب أن يتجاهلها أو يدركها بطريقة مختلفة. بالفعل، يجد البطل أن الخالدين هم سكان الكهوف الصامتون الساكنون ذوو الأصول الحيوانية اللامبالون بقدرهم. لقد فقدوا الإحساس بالعالم فلبجأوا إلى الكهوف ليعيشوا كالحوانات غير العاقلة. لكن هذه الحالة البهيمية لا تناسب الإنسان لأنه، مهما بلغ تخلفه العقلي، سيظل دائماً أرقى من الحيوانات غير العاقلة. إنه قدره الفاني الذي يضفي عليه صفة الإنسانية. إنه قدر مأساوي لكنه ثمين، إذ لا يمكن استعادته مرة أخرى بعد الموت. لذلك يقارن البطل بين حال الخلود وحال الفناء، ويفضل الحال الثاني فيشرع في رحلة بحث أخرى عن النهر الذي يعيد إليه قدره الفاني. في هذه الحالة، يكون الخلود الحقيقي للإنسان في تخليه عن هويته الشخصية وفنائه في الآخرين حيث الكل في واحد، فيضمن خلود رجل واحد الخلود للجميع. إنها دائرة ليس لها بداية أو نهاية، حيث تجد كل حياة هي نتاج لما قبلها وتولد عنها ما بعدها. يكفي أن يكون هوميروس قد كتب (الإلياذة) و(الأوديسة) لكي يصبح كل البشر خالدين. فكتابة عمل هي إرساء مهلة لانهاية مصحوبة بظروف وتغيرات لانهاية، من خلال عمل مغلد بماد كتابته: السندباد في (ألف ليلة وليلة) تنهضة على «أوليس» هوميروس، وهكذا إلى الأبد. لذلك يستعيد البطل بسعادة وارتياح قدره - الفناء - لكي يسهم في خلود الإنسانية الذي يكمن في الكلمات والكتابات، في النص.

هكذا تتضح لنا خطوط الحل الذي يقترحه بورخيس لإشكالية الإنسان في مواجهة أسرار الكون والألوهة وفي مواجهة قدره الفاني. العالم عبارة عن فوضى، عن متاهة

٢ - العالم السفلى الأرضى انعكاس للعالم العلوى
السماوى.

٣ - نظرية القرين بالنسبة للإنسان.

هذه الخطوط الأساسية تفضى إلى أن التعددية هي مجرد ظواهر تمكس حقيقة واحدة. فالإنسان مخلوق على الصورة الإلهية، لكنه يمشى حياته باحثاً عن هويته التي لا يصل إليها إلا بالموت، تلك الحقيقة هي أنه مجرد ظل للحلم الإلهى وأن مصيره محدد ومعروف منذ الأزل. وكما أن الله في وحدانيته يتجلى في ظواهر كثيرة، فالإنسان الناجع عن الحلم الإلهى، عبارة عن أشكال تتمدد وتتكبر، ومن هنا تأتى سيادة النوع على الفرد.

وإذا كان قدر الإنسان مفروضاً عليه، فإنه يحاول أن يثور على هذا الوضع المحتوم، وذلك من خلال وسائل عدة أهمها حلم الخلود الذى يمكن أن يخلصه من الزمن الذى يتعقبه بلا هوادة. يعطينا بورخيس وسيلة الخلاص من هذا الوضع المأساوى على النحو التالى: إذا كان العالم عبارة عن متاهة غير مفهومة بالنسبة للإنسان، فيمكن لهذا الأخير أن يخلق متاهته الإنسانية التى يستطيع أن يفهمها، وذلك من خلال الحلم والخيال والسحر والمدهش والعجيب، ومن خلال الأسطورة. وبعبارة أخرى، يمكن للإنسان أن يتخطى قدره من خلال الفن والأدب. فإذا كان الكون هو نتاج الحلم والخيال الإلهى، خلقه الله ليأتس به في وحدانيته وأبديته، فإن الأدب هو نتاج الحلم والخيال الإنسانى سمياً من جانب الإنسان لتحقيق هذا الخلود.

(٢)

من خلال الخطوط الرئيسية لرؤية العالم عند بورخيس، يتضح أثر التراث الشرقى في فكره، ذلك أن معظم إشاراته في هذا المجال تشير إلى الثقافة الشرقية.

المشكلة الأساسية عند بورخيس - مشكلة الوحدة والتعدد - هي في الأساس مشكلة شرقية. ويشير بورخيس إلى مصادره فيذكر إخوان الصفا والفارابى وابن رشد وابن سينا وفريد الدين العطار وعمر الخيام والغزالي. كذلك، فإن أفكار: المرأة، والظاهر والباطن، والكون المتألف من آيات (علامات) يجب فهمها، وأم الكتاب، والتعارض بين الزمن الإلهى والزمن الإنسانى، والجبر والاختيار، والألف، كلها أفكار يدين بها بورخيس للتراث الإسلامى الفلسفى والصوفى.

إذا أخذنا فكرة أن الله خلق العالم ليأتس به في وحدته وخلوده، نجد أنها فكرة شائعة في التصوف الإسلامى، وتقوم على الحديث القدسى: «كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فى عرْفونى». يذكر بورخيس هذا الحديث القدسى نقلاً عن عمر الخيام. وفكرة أن العالم السفلى، المخلوق على الصورة الإلهية، هو انعكاس للعالم العلوى بوصفه مرآة يتأمل فيها الله صورته هي فكرة أساسية عند الغزالي: إن كل ما يوجد في العالم الظاهر السفلى له مقابله في العالم الخفى العلوى. من هنا نشأ مفهوم الظاهر والباطن. ولكي نصل إلى المعنى الباطن يجب تفسير الظاهر كما تفسر الأحلام للوصول إلى معناها الخفى. يذكر بورخيس الغزالي وكتابه (جواهر القرآن)؛ حيث يقول إن الحالم يرى الحقائق على شكل صور استعارية عليه أن يفسرها لكي يصل إلى معناها الخفى.

أما مفهوم الكون باعتباره كتاباً يحمل رسالة يحققها الإنسان بفك الشفرة التى يتضمنها، فهي رؤية إسلامية تستند إلى آية قرآنية: «سنبهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق» (سورة فصلت، آية ٥٣). كلمة آية تعنى مكونات القرآن، ولكنها تعنى أيضاً البشر والأشياء الظاهرة في الكون. لذلك، فإن الخلق هو عبارة عن كتاب مكون من آيات كتبها الله. وإذا كان

المطر فوق وجنته ويتجمد دخان السجارة في الهواء. ظل كل شيء صامتا بلا حراك، فأدرك البطل أن الله استجاب لدعائه، سوف يقتله الرصاص الألماني في الوقت المحدد لذلك لكن، في ذهنه، سيمر عام كامل حتى يتمكن من إتمام عمله. عندما ينتهي من تأليف آخر جملة، تنزل قطرة المطر من على وجنته وينهال عليه الرصاص.

أما فيمَا يخص قدر الإنسان، فيرى بورخيس أن مفهوم سيادة النوع على الفرد نبع أص لا من الثقافة الشرقية. وتأسس هذا المفهوم، عند بورخيس، على رائحة أوى بكر بن طفيل (حى بن يقطين) من جهة، وعلى كتاب (منطق الطير) للمتصوف الفارسي فرید الدين العطار من جهة أخرى.

حياة الإنسان هي حالة حلم لا يصحو منها إلا في الموت؛ حيث ينبج أخيراً في فهم رموز الكون والتحقق من هويته وبلوغ «خلود». يقوم هذا المفهوم، بالنسبة لبورخيس، على رؤية أفلاطون من جهة، ويقوم من جهة أخرى على رؤية المتصوفة المسلمين التي تأسست على الحديث الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا». ونظراً لأن الإنسان هو ظل حلم، فإن كل شيء يبدو له محاكاة ظاهرية، وهو يولد ويموت فيه بقرار إلهي، وكل ما يدور بين هاتين اللحظتين - أى ما يسمى الحياة - هو شيء محدد مسبقاً يتخطى قدر الفناء المميز للإنسان. من هنا نشأ مفهوم أساسى فى التصوف الإسلامى هو مفهوم الجبر والاختيار. ويتفق بورخيس مع ابن رشد حول رؤيته لهذا المفهوم. هذا ما ينقلنا لأثر ابن رشد فى رؤية بورخيس للعالم، وهو أثر يتجلى فى قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد». نرى ابن رشد وهو يكتب كتابه الشهير (تهافت التهافت) رداً على كتاب الغزالي (تهافت الفلاسفة)، ويعرض لنا من خلاله مفهومه للجبر والاختيار؛ إن الألوهة لا تعرف سوى القوانين العامة

على كل إنسان أن يفسر آيات القرآن، فعليه أيضاً أن يفسر آيات الكون ليصل إلى معناها الخفى. من هنا، يأتي مفهوم الكتاب المطلق عند المتصوفة؛ أم الكتاب السابق على الخلق المحفوظ فى السماء. تولد عن هذه الرؤية مفهوم الكتاب من حيث هو هدف فى ذاته وليس وسيلة، وهو المفهوم الذى يستثمره بورخيس فى نظريته الأدبية. هناك عدة وسائل لتفسير القرآن وكتاب الكون، منها التفسير الحسابى الجبرى واستخدام الأرقام والحروف على أنها رموز فلسفية للكون، كما فعل إخوان الصفا الذين يمدون، إلى جانب فيثاغورس، سابقين على نيته وتفسيره الحسابى الجبرى.

فيمَا يخص التعارض بين الزمن الإلهي والزمن الإنسانى، يستند بورخيس مباشرة إلى آيتين من القرآن هما: «وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون» (سورة البقرة، آية ٤٧) وقوله تعالى: «يذهب الأمر من السماء إلى الأرض ثم يمرج إليه فى يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون» (سورة السجدة، آية ٥)، ذلك بالإضافة إلى معراج الرسول. هذا التعارض يستثمره بورخيس فى قصته القصيرة «المعجزة الخفية» التى تصدرها آية قرآنية: «فأما الله مائة عام ثم يمسه قال كم لبثت. قال لبثت يوماً أو بعض يوم» (سورة البقرة، آية ٢٥٩). يظل هذه القصة كاتب تشيكى يقبض عليه الجستابو ويحكم عليه بالإعدام. كان قد بدأ، قبل القبض عليه، كتابة عمل لم ينته منه فيطلب من الله، عشية إعدامه، أن يمهله سنة من العمر حتى يتم عمله. فى صباح يوم الإعدام يحملونه إلى حائط الإعدام أمام الكتيبة المكلفة بذلك التى تصوب نحوه. كان الجو ممطراً فانزلقت قطرة من المطر ببطء على وجنته. يرمى السجارة التى بيده عندما يرى قائد الكتيبة وهو يرفع ذراعه إشارة لإطلاق النار. ينتظر البطل إطلاق الرصاص لكن تحدث المعجزة الخفية؛ يتوقف الكون والزمن، تظل البنادى مصوبة نحوه بلا حراك، يظل ذراع القائد مرفوعاً فى الهواء، تسكن قطرة

الاستعارات الغالدة التي تتجدد مع الزمن والتي تنبع من العقل الأول، من الكتاب الأوحى، بالإضافة إلى ذاكرة الأجيال اللاحقة. إنها إحدى ظواهر أم الكتاب يعكسها الإنسان الذي يحلم ويبعد. إنها ظاهرة من إبداع الخيال، مثل الحلم الذي يستمد قيمته من الإيمان به. هكذا نجد بورخيس يعيد خلق ابن رشد رائداً له، كما فعل ابن رشد مع أرسطو. بحث ابن رشد هو نفسه بحث بورخيس، بحث أدبي يلدوب داخله المبدع في العمل الإبداعي، ويقوم العمل الإبداعي بتخليد المبدع. تتبلور من خلال هذه القصة القصيرة كل الخطوط العامة لنظرية بورخيس الأدبية، وهي: الكتاب الواحد يحتوى على الكتب كافة، كل الكتب من إبداع كاتب واحد، كل كاتب يعيد خلق سابقه.. إلخ، كما سنرى.

أما رؤية الإنسان الذي يحاول فهم أسرار الكون والتوحد مع الذات الإلهية فيواجه بالفشل والعقاب، فيستثمرها بورخيس في حكاياته «الفاتك»، حيث يحاول الخليفة العباسي التاسع هارون بن المعتصم الفاتك بالله كشف أسرار الكون فيبنى برجاً «بابلياً» لمعرفة أسرار الكواكب. يأتي رجل ذو وجه بشع إلى عاصمة الخلافة ويبع خنجراً للخليفة ثم يختفى. يرى الخليفة حوفاً تلمع متغيرة الأشكال على حد الخنجر. يأتي رجل آخر، يختفى أيضاً بعد ذلك، ويتمكن من حل رموز تلك الحروف. فنجد أن معناها يجمع بين الإغراء باحتواء الكون والتنبؤ بالعقاب لمن يستجيب لهذا الإغراء. يتجاهل الخليفة الإنذار ويتمادى في تحقيق رغبته، يأتي إليه الإغراء مرة أخرى من خلال صوت فى الظلام يطلب منه إنكار الإسلام وعبادة قوى الظلام، ويحده بامتلاك القوى الكونية. يقبل الخليفة فيطلب منه الصوت أن يزهق أربعين روحاً. يقبى الخليفة بما طلب منه فيتحقق الإغراء الذى هو العقاب فى الوقت نفسه. تنشق الأرض ويهبط الفاتك، بأمل وبفرح فى الوقت نفسه، إلى باطنها فيجد جمعا صامتا شاحبا من البشر

للكون، تلك الخاصة بالأنواع وليس بالأفراد. هذه القوانين العامة تخكم العالم الطبيعي أى الكون والمادة؛ حيث تتجلى وحدة الكون التى تنتمى إليها كل العناصر وكل الأنواع. وهى تخكم بالتالى الإنسانية ولكن من حيث هى نوع فقط، نظراً لأن النوع معنى اللانهاية التى تلغى الخصوصية، بينما الخصوصية هى ممكن حرية الإنسان فى الاختيار. لذلك، يميز ابن رشد، بطل القصة الذى جعله بورخيس رائداً له «هيوم»، بين العالم الطبيعي، أى الأشجار والفواكه والطيور.. إلخ، والكتابة التى هى فن بتنظيم الخصوصيات. لذلك، جعل ابن رشد هدفه تفسير أعمال أرسطو التى لا تقل أهمية فى نظره بالنسبة للبشر عن تفسير الفقهاء للقرآن. ويرى ابن رشد، بطل القصة ومعه بورخيس، أن المجهى هو الذى يحكم فن الكتابة. إنه شىء شائع فى العالم لكن لا يمكن التعبير عنه نظراً لحدود اللغة الإنسانية. هذا ما ينقله إلى مفهوم القرآن أم الكتاب. إذا كانت لغته بشرية، فمحتواه وبنية إلهية مما يجعله النص الأوحى. لذلك، يعترض ابن رشد على تجديد الاستعارات القديمة فى الشعر، فهو يرى أن الشاعر الكبير ليس مخترعاً بل هو مكتشف، لأن كل الأشياء قد قيلت فى القرآن وفى الشعر الجاهلى وهما وليدا العقل الأوحى. لذلك، فإن الشاعر يكتشف العلاقات الخفية بين الأشياء التى يمكن مقارنتها لكى يطرحها فى شعره، لكنه لا يخترعها لأنها موجودة أصلاً. هذا ما دفع ابن رشد، بطل قصة بورخيس، إلى رفض مبدأ التجديد. والشعر الجاهلى تولد عن أم الكتاب السابق للخلق. وعندما نزل القرآن على البشر، كان ذلك لإتمام تجلياته الأولى نظراً لأنها، كلها، ثمرة العقل الأوحى. من هنا يأتي خلود الاستعارات القديمة الصالحة لكل زمان ولكل البشر لأنها أحد تجليات أم الكتاب، القديم ودائم الحدالة. هذا ما ساعد ابن رشد، عند بورخيس، على فهم كلمتى «تراجيديا» و«كوميديا»، دون أن يعرف ما هو المسرح، وذلك بهبطهما بالقرآن وبالشعر الجاهلى. يتوقف خلود الكاتب على استخدامه

الثاني، ص ٢٣٥). هذا التقمص من جانب زيد لابن خاقان هو تقمص كلاسيكي؛ إنه تقمص الإنسان، هذا الصعلوك التائه في الكون، الذي يدعى الألوهة فيحاول التماثل مع الذات الإلهية. ورغم فشله، تبقى له الذكرى، هذا الحلم المجهنم الذي يظل يسكن الإنسان.

وإذا كانت هذه المحاولات دائما ما تبوء بالفشل، فهناك طريق آخر هو طريق الصوفي الذي يظل يردد أسماء الله حتى يتوحد معه ويغنى فيه ويصل أحيانا إلى الإيمان بأنه الله كما فعل الحلاج. يستثمر بورخيس هذه الرؤية في قصته «الظاهرة التي يصفها هو نفسه بأنها حكاية مدهشة. والظاهر، في الأرجنتين، عملة صغيرة لا قيمة لها، لكنها ترمز إلى كل العملات التي تلعب في التاريخ والأساطير». والدلالات المصاحبة لتلك العملة شديدة الارتباط، في نظر بورخيس، بالتراث الشرقي، «ألف ليلة وليلة» (الليلة الأربعون، حكاية الأخ الرابع للحلاق) من جهة، و«الشهناما» للفردوسي من جهة أخرى. تتخطى هذه العملة قيمتها الملموسة لترمز، في نظر بورخيس، إلى كل إمكانات المستقبل ولحرية الاختيار عند الإنسان. لكن كل هذه الدلالات التي يشير إليها بورخيس تنتهي إلى أن تكون مجرد حيل للخلاص من سلطة الظاهر، لأن الظاهر، بالفعل، ليس مجرد عملة؛ فهو يتجلى في أشكال عدة في مناطق متنوعة من العالم؛ فهو يتجلى في شكل نمر - مما يعنى الجنون والقداسة في الوقت نفسه - في آسيا الصغرى في نهاية القرن الثامن عشر، أو يتجلى في شكل رجل كفيف في مسجد يافا، أو في شكل أسطرابل في فارس، أو في شكل بوصلة صغيرة في سجون المهدي بالسودان عام ١٨٩٢، أو في شكل عرق من الرخام في أحد الأعمدة بقرطبة، أو في شكل قاع بحر في الحى اليهودي بتطوان... إلخ. هذا بالإضافة إلى أن الظاهر يعكس رؤية كروية، إذ يمكن رؤية وجهي العملة في الوقت نفسه. ورؤيته تساوى رؤية الكون بأكمله، أي العالم المرئي الذي

تألهين في الأروقة لا ينظر أحد منهم إلى الآخر. يجد الخليفة الكنز الموعودة لكنه يدرك أنه الجحيم. الفرع والأمل هنا يعكسان الإغراء والعقاب، وجهين لعملة واحدة. إنها محاولة الإنسان الجسور لحل أسرار الكون واحتوائه والتماثل مع الذات الإلهية من جهة، والتعرض للعقاب على هذا الاجترار من جهة أخرى.

تلك المحاولة نفسها هي محور قصة بورخيس القصيرة «ابن خاقان البخاري المقتول داخل متاهته» التي يصدرها بأية قرآنية؛ «كمثل العنكبوت اتخذت بيتا...» (سورة العنكبوت، آية ٤١). تروي القصة محاولة كشف غموض مقتل ابن خاقان البخاري، حاكم السودان، في إنجلترا على يد ابن عمه زيد. أما على الصعيد الميتافيزيقي، فهي تروي أسرار الكون والعقاب الذي يقع على من يحاول تقليد فعل من أفعال الله وهو بناء متاهة. يحدثنا التاريخ أن ابن خاقان فر، بعد هزيمته، حاملا كنوزه برفقة ابن عمه زيد الذي كان يعرف بجهته. يحلم وهو راقد في الصحراء بأن الثعابين قد اجتاحت جسده فيستيقظ مذهورا ليجد عنكبوتا يحشى فوق جسده. يقوم بقتل ابن عمه زيد وبأمر تابعه بتشويه وجه الجثة. يأتي إليه ابن عمه في الحلم وينذره بأنه سيمحوه هو أيضا بدوره. فيذهب إلى إنجلترا حيث يقوم ببناء متاهة حتى يضيق داخلها شبح ابن عمه. إن متاهة الكون هي أحد أفعال الله، بينما المتاهة الإنسانية ليست سوى خيط عنكبوت، أي تقليد واه وزائل للفعل الإلهي. فالأسرار هي سمة الألوهة، وعلى الإنسان أن يكتشفها وليس أن يقلدها. أما حل لغز القتل الغامض فيمكن في نظرية القرن. إنه زيد، ابن العم الجبان، الذي يهرب بالكنز إلى إنجلترا ويقوم ببناء المتاهة ليستخرج ابن خاقان إلى هذا الفخ ليقتله. لقد ادعى أنه ابن خاقان وتقمص شخصيته؛ «كان صعلوكا أفاقا أراد، قبل أن يفنيه الموت، أن يصنع لنفسه ذكرى بأنه كان ملكا، فادعى أنه كان ملكا في يوم ما» (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء

يتجلى فى كل ظاهرة على حدة، وحيث يمثل الإنسان المرأة الرمزية لهذا العالم المرنى. إدراك الكون، إذن، هو إدراك الظاهر، أى الانتقال من تعددية الظواهر إلى ظاهرة واحدة كلية تتولد عنها الظواهر المتعددة كالانعكاس المرآوى الفسيه باحتواء الظاهر للباطن فى الحلم، لأن الفعل «يحيا» يرادف الفعل «يحلم». تنتظم هذه الحكاية عناصر رؤية العالم عند بورخيس وهى: الكون الذى يتجلى فى كل شيء وفى أشياء كثيرة، أى التعددية الناتجة من الانعكاس المرآوى، والكون باعتباره ظاهر الحلم مما يحول الوجود الإنسانى إلى حلم أيضا نظراً لأن الإنسان يعكس الكون، ومن حيث هو نتاج الخيال والحلم، والتعددية الناتجة عن تجلى الوحدة. هكذا نجد أن كلاً من الكون والإنسان والواقع المرنى عبارة عن ظواهر للغامض والخفى، أى الله، وهى رؤية يتجلى من خلالها بعد التصوف الإسلامى. يؤكد بورخيس بالفعل هذه الرؤية الإسلامية، نظراً لأن الظاهر هو أحد أسماء الله الحسنى فى الإسلام. فالله خفى، باطن، لكنه يتجلى من خلال صورتين أساسيتين: الكون: العالم الكبير، والإنسان: العالم الصغير. وتتنوع الأشكال المرئية لتجليه عند الشعوب: الأصنام عند الوثنيين، النمر لدى الشعوب التى تعبد الحيوانات، العملة لدى الشعوب المادية، الإمام الخفى عند الشيعة، الكلمة الإلهية فى المسيح لدى المسيحيين، ظل الورد وكشف المحجوب لدى المتصوفة (كما فى كتاب «أسرار نامه» لفريد الدين العطار) .. إلخ. لذلك، بعد أن بحث عن الإله الخفى من خلال تجلياته فى الديانات المختلفة التى تخجب وجهه الحقيقى، يختار بورخيس، فى نهاية حكايته، الطريق الصوفى وهو الفناء فى الله من خلال ترديد أسمائه الحسنى من أجل كشف المحجوب والفناء فيه.

احتواء الكون والألوهة من خلال أحد التجليات هو ما نجده أيضا فى حكاية أخرى لبورخيس، مرتبطة أيضا بالتراث الشرقى، وهى حكاية «الألف»، حيث يختزل

بورخيس اللانهائية فى نقطة واحدة، فى بدروم أحد المنازل بمدينة بوينس أيريس. فالألف هو إحدى نقاط الكون الذى يحوى كافة النقاط، وهو المكان الذى نجد داخله جميع أماكن الكوكب دون أن تختلط ببعضها، التى يمكن رؤيتها من جميع الزوايا. هذا الألف اللانهائى الذى لا يتعدى طوله بضعة سنتيمترات، يحوى الكون بأكمله، ويمكنه التجلى فى أشكال عدة كالمرأة التى تنسب فى الشرق للإسكندر ذى القرنين، أو امرأة طارق بن زباد فى «ألف ليلة وليلة»، أو أحد أعصدة الصحن الرئيسى لجامع عمرو بن العاص بالقاهرة .. إلخ. لكن، ما أن يتم إدراك الألف حتى يبدأ اليأس الإنسانى بسبب استحالة وصفه؛ إذ إن اللغة الإنسانية متتالية بينما رؤية الألف أنهية متزامنة بلا تنضيد أو شفافية. إنها رؤية جمع لانهائى للملابين الأشياء فى اللحظة نفسها وفى النقطة نفسها. ولتقل مثل هذه الرؤية، يلجأ المتصوفة إلى الرموز مثل طائر العطار ودائرة الأنوبس الأنسولينى، وملاك حزقيال ذى الوجوه الأربعة الذى يتجه فى الوقت نفسه نحو الشرق والغرب والشمال والجنوب. لكن كل تلك الصور لا تنجح فى وصف الألف لأنها تظل «ملونة بالأدب» حسب تعبير بورخيس. ويرجع قصور اللغة الإنسانية إلى أن الألف هو الحرف الأول فى اللغة المقدسة؛ فهو بالنسبة للقبالة اليهود، الألوهة المطلقة اللانهائية، له شكل رجل يشير إلى السماء والأرض مؤكداً أن العالم السفلى هو امرأة وخريطة العالم العلوى. وبالنسبة للمتصوفة، فهو رمز الروح الإلهية. على مستوى النطق، يشتمع هذا الحرف بحرية كاملة لخروج الهواء دون التقاء أى عضو من أعضاء النطق لأنه يمثل النفخة الإلهية. على مستوى الكتابة، لا يرتبط بأى حرف آخر لأنه، كالروح الإلهية، فوق الكون. إنه حرف يحثوى كافة الحروف الأخرى التى تعتبر تجليات جزئية للألف، كالكون الذى يشكل سلسلة من تجليات الروح الإلهية. وكما أن الإنسان عاجز عن إدراك الروح الإلهية، فهو أيضا عاجز عن وصف الألف لأن هذا الحرف ليس له

أولاً، فيما يخص فكرة الوحدة والتعدد، نجد أن التعددية، بالنسبة لابن عربي كما هو الحال بالنسبة لبورخيس، هي سلسلة من التجليات المختلفة التي تعكس حقيقة واحدة خفية منعزلة عن العالم، لا يمكن إدراكها أو التوصل إليها. والعلاقة بينها وبين العالم تتم عبر مرابا متعددة ومتنوعة تعكس شيئاً واحداً. التعددية إذن هي انعكاس للوحدة، وترجع إلى تنوع أشكال وطبيعة المرابا. بعبارة أخرى، ترجع التعددية إلى تنوع الوسيط - المرابا - بين الألوهة والمالم، وليس للروح الإلهية التي هي حقيقة واحدة. من المهم هنا التأكيد على لجوء ابن عربي - وبورخيس بعد ذلك - لصورة المرأة، وهي الصورة التي تعني، بالنسبة لكليهما، أن العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي.

وإذا كانت هناك امرأة، فهناك بالضرورة صورة مزدوجة: ثنائية الظاهر والباطن التي تنبع من الألوهة وتتجلى في الكون والإنسان وفي تأويلهما. وعلى صعيد آخر، نجد هذه العلاقة تعتمد سببياً التجلي الإلهي الأول في صورة لانهائية تعد أصل كل الصور في المالم، وتحتوي في الوقت نفسه على كل الصور المجردة والملموسة؛ تلك الصورة هي الرؤية الدائرية الكروية للكون والمالم. يلجأ ابن عربي - كما سيفعل بورخيس بعد ذلك - إلى صورة الدائرة، استعارة الاستعارات، للتعبير عن رؤيته للعالم والقائمة على مفهوم الكون باعتباره دائرة، مركزها الروح الإلهية ومحيطها لانهاية ومطلق، لأنها تحوي كل الأشياء وكل المخلوقات القديمة والحديثة (انظر ابن عربي، «إنشاء الدوائر»).

وفقاً لتلك الرؤية الدائرية، فإن العالم بالنسبة لابن عربي، ليس مشروعاً قد اكتمل، بل هو عملية لانهائية مستمرة ودائمة. وترجع إعادة الخلق الدائمة هذه إلى استمرارية ولانهائية التجليات الإلهية التي هي أصل ومنبع الخيال الإنساني؛ فالخلق، بالنسبة لابن عربي، هو تمثيل خيالي نابع من الروح الإلهية يتجلى في العالم.

مخرج نطقى محدد، وهو يوازي بذلك السر الإلهي المطلق. لذلك، فإن محاولة إدراك الألف هي محاولة التماثل مع الذات الإلهية، وهي إذن محاولة محكوم عليها بالفشل، والذي يستطيع رؤية الألف يموت لأنه في الموت وحده سوف يعرف كل الأسرار الإلهية. وإذا هاش، كما هو الحال في حكاية بورخيس، فإنه يعيش لأنه نسي الألف، نظراً لأن النسيان هو ما يميز العقل الإنساني غير القادر على احتواء المتعدد واللانهاية واللامدرك.

من خلال استعراضنا لأثر التراث الشرقي في رؤية العالم عند بورخيس، نجد أن عناصر تلك الرؤية تفرض ضرورة المقارنة بينها وبين مثلتها عند المتصوف الأندلسي محيي الدين بن عربي بحكم علاقات التشابه اللافتة بينهما. برغم أن بورخيس لم يذكر ولم يشر إطلاقاً إلى ابن عربي، إلا أنه يبدو من المستحيل أنه لم يعرف أعماله وفكره. أولاً، لأن بورخيس كثيراً ما يذكر أعمال المستشرق الإسباني أسين بالانوس الذي كرس أكثر من كتاب عن ابن عربي، ثانياً، لأن التشابه المذهل بين عناصر رؤية العالم عند كل من بورخيس وابن عربي لا يمكن أن تكون محض صدفة. ثالثاً، لأن أثر ابن عربي قد امتد إلى الفلسفة الغربية، وخاصة عند ريموند لول ودانتى، كما أوضح أسين بالانوس في كتبه. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، كثير من الدراسات اهتمت بالمقارنة بين رؤية ابن عربي للوحدة والتعدد ورؤيته للكون والإنسان باعتباره كلمات إلهية، وبين وحدة الوجود واللوجوس في الفلسفة الغربية عامة، وفلسفة سبينوزا وليبنيز، برغم بعض الاختلافات، بصفة خاصة.

لكن التقارب الحقيقي، من وجهة نظرنا، يجب أن يقوم بين رؤية بورخيس للعالم، التي قمنا بعرضها، ورؤية ابن عربي، معتمدين في ذلك على الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور نصر أبو زيد في كتابه (فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي).

في هذه الحالة إن الخيال عند ابن عربي يساوى المدهش والعجيب عند بورخيس، هو وسيلة لكليهما من أجل التماسى عن العالم الظاهر. فالخيال الإنسانى عند ابن عربي هو وسيلة للتوصل إلى الميتافيزيقا، وهو ما يساوى مفهوم بورخيس للميتافيزيقا من حيث هو فرع من فروع الأدب المدهش.

والمعراج الصوفى، الذى كان يصبو إليه بورخيس، هو الطريق لفك أسرار الكون والإنسان بفضل الخيال باعتباره قوة إدراكية قادرة على تخطى ثنائية الظاهر والباطن، والتوصل إلى الأصل الأبدى الواحد. ليس هناك انفصال بين هدف البحث ووسيلته برغم أنهما مختلفان، لأن الاختلاف لا يعنى الانفصال، بل يعنى تجلياً ثنائياً متكاملًا لحقيقة واحدة. وعندما يصل إلى هدفه، يتحد خيال الصوفى مع أصله وتختفى ثنائية الظاهر والباطن وتكتمل دائرة الكون بالإنسان. يحتل الخيال الإنسانى موقعاً وسطاً بين الحواس والعقل، وهو يمثل القوة الإنسانية الوحيدة القادرة على الوصول إلى المعنى الخفى للكون وللإنسان من أجل فك رموزه وتأويله. إنها قوة روحية من حيث هي وسيلة، وليست هدفاً فى حد ذاتها، تمارس فعاليتها من خلال رحلة صاعدة وبحث مضى يقوم به الإنسان الذى يبدأ بنفسه من أجل الوصول إلى معنى الكون. بعبارة أخرى، ينطلق من العالم الصغير ليصل إلى العالم الكبير. الإنسان هو إذن الوحيد المؤهل للوصول إلى الحقيقة. ويكمن عجزه فى الحجب التى يجب أن يخترقها من خلال المعراج الصوفى وذلك بفضل خياله. وهى رحلة دائرية تلتحم فيها النهاية بالبداية مكونة دائرة - العودة الأبدية عند بورخيس - رحلة تأويل يقوم بها الإنسان لنفسه وللعالم بهدف العودة إلى الأصل، أى الوحدة الحقيقية الخفية. نجد إذن أن نقطة الانطلاق هي الإنسان وحياته التى هي عبارة عن حالة نوم فى حاجة إلى تأويل. يستند ابن عربي هنا إلى الحديث النبوى الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

الظاهر. بعبارة أخرى، فإن عالم الخيال هو الوسيط وحلقة الاتصال بين الله والعالم، وذلك على مستوى الوجود وعلى مستوى التأويل، لأن العالم السفلى عبارة عن مجموعة صور. هذا العالم الوسيط هو مفهوم مجرد، موجود خارج الكون الملموس وله وجهان: وجه متجه نحو العالم الظاهر، ووجه يقابل الألوهة. الوجه الأول هو الخيال بالمعنى السيكلوجى، أما الوجه الثانى فهو الوجودى بمنصربه الفيزيقي والميتافيزيقي. لكن هذين الوجهين هما وجهان لحقيقة واحدة تختوى على كافة الثنائيات المتضادة والتناقضات، بالإضافة إلى المستحيل واللامتصور. إنها وسيلة للوصول إلى الألوهة المنفصلة عن العالم، بفضل هذا الوجه المزدوج الذى يكاد يلفى هذا الانفصال. ووفقاً لهذه الرؤية، فإن الخلق ليس عملية تنطلق من العدم، بل هو لمرة الخيال الإلهى الخلاق. وهو صورة فى الخيال الإلهى سابقة على الوجود، تجلت للعالم الظاهر فى أشكال مختلفة أصلها واحد برغم تنوعها. هنا، تتبادر إلى الذهن نظرية بورخيس الأدبية القائمة على مفهوم الخلق من خلال كتاب واحد سابق على الوجود، كتاب واحد تعاد كتابته إلى الأبد، وسوف نستعرضه بعد قليل. تحدث تلك التجليات خارج الزمن لأن الزمن، بالنسبة لابن عربي، شئ نسبي ووهى مرتبط بالعالم الظاهر الملموس. وتضمن استمرارية الأشكال الأبدية، عند ابن عربي، دوام التجليات الخيالية، وهى التى تساوى التكرار الأبدى اللانهائى عند بورخيس.

عالم الخيال هذا هو عالم الرؤى والأحلام. فنحن البشر، فى نظر كل من ابن عربي وبورخيس، نتاج الحلم الإلهى الخلاق. والعالم الظاهر، من جهة أخرى، حلم يجب تفسيره من خلال صوره الظاهرة الملموسة من أجل التوصل إلى معناه العميق الخفى. هنا، يأتى دور الخيال الإنسانى، المشتق من الخيال الإلهى المخلق، بوصفه وسيلة لفك رموز الكون والإنسان. نستطيع إذن أن نقول

ومن جهة أخرى، يدين ابن عربي الإنسان الذي يدعى الألوهة ويصفه بالكذب، لأنه يرى أن هذا الادعاء - الذي يماثل محاولة التوحد مع الذات الإلهية عند بورخيس - هو رذيلة عند الإنسان، هذا الجاهل الذي لا يرى إلا جانباً واحداً من الحقيقة، على عكس الصوفي الذي يدركها في تعدداتها، فالإنسان لا يتعرف إلا أحد جوانب الحقيقة، هذا الجانب الذي يدركه من خلال نفسه باعتباره أحد مجالات تجلي هذه الحقيقة. وبالتالي، فالتناقض لا يكمن في الحقيقة الإلهية - ولا في القرآن - بل في العقل الإنساني الذي لا يرى إلا بعداً واحداً للحقيقة. ويتجلى تعدد الحقيقة الواحدة من خلال تعدد العقائد والأديان، فكل عقيدة وكل ديانة تعكس من الحقيقة جانباً واحداً من جوانبها، وهو الجانب الذي يدركه من يؤمن بتلك العقيدة أو تلك الديانة. ننقل بذلك من مفهوم الوحدة إلى مفهوم العالمية، أي «الإله المجهول خلف المعتقدات» عند ابن عربي والإله الخفي خلف الآلهة عند بورخيس. «الدين الشامل المفتوح» الذي يتسع لكل المعتقدات عند ابن عربي هو الذي كان يبحث عنه بورخيس من خلال الديانات الشرقية، مثلما فعل مع التجليات المختلفة للألف في كل ثقافة.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم الكون بوصفه نصاً عند ابن عربي الذي يعتبر كل الأشياء الموجودة، بما فيها البشر، كلمات إلهية لانهاية تكون نصاً إلهياً من خلال لغة. من جهة أخرى، يعتبر ابن عربي أن النص الإلهي الأمثل هو القرآن، ويستند إلى الآية ٥٣ من سورة «فصلت» حيث ترد كلمة «آية» لتدل على أجزاء القرآن ومكونات الكون، فيقيم توازياً بين القرآن والكون، ويعتبر أن القرآن هو الدال اللغوي والرقمي الرمزي، ومدلوله هو الكون، وذلك بواسطة اللغة. نستطيع إذن أن نقول إن معادلة ابن عربي «الكون/ اللغة/ القرآن» تساوي معادلة بورخيس «الكون/ اللغة/ النص». إذن، تساوي حروف الأبجدية عناصر الكون، وتعدد تلك الحروف وتنوعها هما انعكاس

بالإضافة إلى فلسفة أفلاطون، فالكون والوجود يمكن تفسيرهما كما يفسر الحلم من خلال تعبيرة اللغوي - حكى الحلم - والصور التي تظهر من خلاله. لكن لا يمكن الوصول للحقيقة إلا بالموت. فمن يصل إليها يستيقظ من حالة النوم أي أنه يموت. أما الصوفي، فهو يختار الموت طواعية. أي أنه يخرج من العالم الحسي الذي هو حالة نوم وخطأه ويسمر عليه من أجل الوصول إلى الحقيقة. ثم يعود مرة أخرى إلى العالم الحسي - أي حالة النوم - بهدف تأويله والوصول إلى معناه الباطن من خلال ظاهره، كما يفسر الأحلام من خلال ظاهرها.

نجد هنا عند ابن عربي - كما سيكون الحال بالنسبة لبورخيس - نقداً للعقل وللعقلانية. فالعقل الإنساني، في نظر ابن عربي، مشتق من العقل الأول، أي أنه عقل جزئي تابع للروح التي اشتقت بدورها من الروح المطلقة. لذلك، اعترض ابن عربي على الفلاسفة الذين يعتبرون أن العقل هو وسيلة مثالية لا تخطئ، كما يرفض مفهوم العقل باعتباره قوة مفكرة وبالتالي أرفع من الخيال. لكن نقده ليس موجهاً إلى العقل في ذاته، لأنه انعكاس للعقل الأول، بل إلى وسيلة التي هي القوة المفكرة التي يعتبرها بلاء من عند الله للإنسان. فالعالم عبارة عن مجموعة من الصور المتعددة لحقيقة واحدة خفية تجلي فيها كلها وفي كل واحدة على حدة. وتغيب الإنسان، نتيجة عدم قدرته على أن يدرك أو يفهم هذه الحقيقة المطلقة اللانهائية، إنما يرجع إلى حدود العقل الإنساني الذي يميل إلى التحديد والتصنيف، في مواجهة تلك الحقيقة اللامحدودة وغير القابلة للتصنيف. لا يبقى للإنسان إلا وسيلة الخيال لكي يصل إلى هذه الحقيقة. يعترض ابن عربي أيضاً على الفلاسفة المختلطة بالتصوف - مثل فلسفة الفارابي وابن سينا - لأنها تقصر الخيال الملهم على الأنبياء فقط، بينما يرى ابن عربي أن الخيال هو وسيلة في تناول جميع البشر من أجل كشف الحجب للوصول إلى الحقيقة.

لتعدد ظواهر الكون وتنوعها، وكلها تعنى حقيقة واحدة. تتجسد هذه الرؤية، عند ابن عربي وعند بورخيس بعد ذلك، في مفهوم الألف، أصل كل الأحرف الأخرى؛ الذى يوازى الألوهة. فكل حروف الأبجدية أصلها النفس الإلهى الذى هو أيضا أصل كل الأشياء الموجودة. يمثل الألف، على مستوى النطق، حرية خروج الهواء المطلقة فى النفس. وعلى المستوى الكتابى، فهو عبارة عن غلط نجد تجلياته فى الحروف الأخرى. بذلك، يوازى الألف الروح الإلهية والنفس الإلهى الخلاق؛ فهو غلط مستقيم يتميز بالانفتاح، وبالتالي قادر على التجلى فى الحروف الأخرى بصورة خفية، كما تعبّر هذه الحروف الأخرى عن الألف الكامن داخلها سواء على مستوى النطق أو على مستوى الكتابة. لكل هذا، يساوى الألف الألوهة، كما أن القرآن يساوى الكون. والقرآن، النص الأمثل، يتجلى فى معان كثيرة لا تعنى التعدد، لأن النص فى ذاته واحد، لأنه الدال على الكلمة الإلهية. ويعود التعدد إلى تنوع القراء وحالاتهم. إنها علاقة جدلية بين القارئ والنص تقوم على تفاعل متبادل بينهما. هذا ما يضمن خلود هذا النص الأوحد دائم الحدائث، فى حالة تخلق أبدية مثل الكون. إنه ليس مشروعا مكتملا لأنه، طالما لم يكتمل الكتاب، يظل للحياة معنى، لكن إذا اكتمل الكون والنص، فلن يكون لأى شيء معنى، خاصة الحياة الإنسانية التى ستفقد معناها.

ومن جهة أخرى، فإن الاستعارة عند ابن عربي لا تنطلق من اللغة الإنسانية لتعبر عن المطلق، بل على العكس، تنطلق من اللغة المطلقة لتعبر عن الكون والإنسان، وهو ما يوازى مفهوم الاستعارات الخالدة عند بورخيس.

(٣)

وإذا انتقلنا إلى النظرية الأدبية، نجد أن بورخيس يؤسسها على الخطوط الرئيسية لروايته للعالم، إذ تقوم

أعماله النثرية على مفهومين أساسيين: مفهوم الكون بوصفه كتابا، ومفهوم الأدب بوصفه نتاج الحلم الإنسانى. هذا المفهوم الثانى مؤسس على مفهوم أن العالم هو نتاج الحلم الإلهى. إن الأدب هو طريق الإنسان للخلاص من الواقع المؤلم، ولفهم الكون المستغلق، وذلك من خلال الحلم، بحثا عن حيل تفود إلى عوالم لا واقعية. بعبارة أخرى، الأدب نتاج الخيال؛ حيث يتحول الفن واللغة إلى رموز سامية. لذلك، يرفض بورخيس تحويل الأدب إلى نسخة من الواقع، كما يرفض تلك الكتابات الصارخة المثشجة حول التحرر الجسدى والسياسى؛ التى يعتبرها البعض حرية الأدب. فالحرية الحقيقية لأى فن، فى نظر بورخيس، هى قدرته على الحلم وعلى بناء «وقائع» تختلف عما نعرفه فى هذا العالم. فالكتاب فوضوى فى الأساس، لكنه أيضا مهندس يقيم بناء على مواد هى الحلم والحيل. والحيل هنا تعنى الخيال والإبداع والسحر، بالإضافة إلى الذكاء، بحثا عن الدهشة التى يتولد عنها الأدب المدهش والمجيب. إن فهم الواقع «السحري» للعالم هو شيء لا يستطيع العقل البشرى إدراكه، لذلك، فإن دور الأدب هو إدراك المهيم من خلال صورة العالم، أى الواقع الآخر الذى يتدعه الإنسان، ذلك الواقع الوحيد الذى يستطيع التوصل إليه. يقوم هذا الواقع الآخر، كما أشرنا من قبل، على الدهشة والسحر اللذين يحتاجان إلى وسيلة تعبير. هذه الوسيلة هى الأسطورة التى تربط السحر بالتاريخ المجهول والتى تذوب داخلها المصائر والأقدار. بعبارة أخرى، هى الأسطورة التى تقوم على استعارات خالدة تتداولها الإنسانية. إنها استعارات شائعة خالدة تنبع من اللغة الأولى المخلقة وتتغذى على عناصر الكون، أى ما يشكل المادة الخام للفن. تنبع تلك الاستعارات فى الذاكرة وتقوم على بعض الصور التى يركز عليها بورخيس فيعطينا تعريفه الخاص للاستعارة: «مماثلة إرادية بين مفهومين - أو أكثر - متميزين بفرض إثارة الانفعالات» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: الاستعارة»، الأعمال النثرية الكاملة، ص ٣٩٦).

أعمال بورخيس، برغم أنها تبدو مستقلة، تشكل جزءاً من متاهة كبيرة تنتظم أعماله. وإذا كان الكتاب هو العالم والعالم هو الكتاب، فإن تعدد الكتابات والمؤلفين شيء وهمي؛ فكل الكتب عبارة عن كتاب واحد بعد انمكاسا للكتاب المطلق. وبالتالي، فإن كل المؤلفين هم في الحقيقة مؤلف واحد يسكنه الفكر الأوحده اللازمى المجهول. فى هذه الحالة، يكون الأدب عبارة عن إبداع واسع مجهول المؤلف، حيث يمثل كل مؤلف التجسيد الموقت لهذا الفكر الأوحده، وحيث تصبح السمات الفردية بلا أهمية.

لذلك، يكرس بورخيس قلمه لكتابة تعليقات على نصوص حقيقية أو خيالية، ويعتبر عمله مجرد «هوامش» على الأدب الذى كتب من زمن بعيد؛ لا يمكن لأى مؤلف ادعاء الأصالة أو ممارسة أى ميزة على عمله. أولاً، لأن الأصالة لا وجود لها، لأن عدد الحكايات والاستعارات التى يمكن أن يدعيها الخيال الإنسانى محدود للغاية. ثانياً، لأن العمل الأدبى ملك للإنسانية كلها، والمؤلفون مجرد مترجمين لأنماط أصلية سابقة على وجودهم. يرى بورخيس أن الأعمال الأدبية هى مجرد تنويعات على كتاب واحد يبقى إلى الأبد. إذ إن الإنسان، من وجهة نظره، هو أمين مكتبة، وعندما لا يجد الكتاب الذى يبحث عنه، يقوم بكتابه مرة أخرى. لذلك، يتجاهل بورخيس السمات المحلية المباشرة ويفرضها؛ تلك السمات التى يتبناها البعض انطلاقاً من مبدأ القومية والوطنية.

وإذا كانت الأعمال الأدبية من إبداع مؤلف واحد مجهول ولازمى، فإن كل كتاب يجب أن يحتوى على ضده: الموضوع ونقيضه، السالب والموجب. ولأن كل الأعمال نابعة من مؤلف واحد، فإن كلمة «رائد» كلمة اخترعها النقاد لأنهم يعتمدون عليها. لكن بورخيس يرى أن كل مؤلف يخلق رواه لأن عمله يعدل رؤية

تبرز داخل هذه الاستعارات الصور البصرية أولاً، ثم الصور السمعية، أى تلك الاستعارات التى تؤسس تخولات حسية. لكن الاستعارات الأكثر ثراءً وتعقيداً هى تلك التى تربط بين المفهوم المجرد والمعنى الملموس، مثل الاستعارات التى تقوم على تجسيد الزمن. أما بالنسبة لبورخيس، فهو يفضل الاستعارات التى تقوم على «الطباق»، لأن ازدواج معناها وتضاده يسمحان بنقل وتخطى الواقع فى الفن؛ إذ يرى بورخيس أن الطباق هو الشكل الذى تتأخى داخله العلاقات المتضادة مكونة صورة «تفرض على الإدراك أحاسيسها المختلطة».

يقوم الأدب على استعارات خالدة يكررها إلى الأبد، مما يضمن له الخلود بفضل قدرته على التنبؤ بالمستقبل الذى هو تكرر للماضى والحاضر. هذا التكرار الأبدى للاستعارات يحدث فى الصور الأدبية كما يحدث فى حياة البشر، وذلك لأن الصور الأدبية وحياة البشر هى مشاهد متنوعة داخل كتاب واحد، فتعيد الصور الأدبية تكرر حياة البشر كما يعيد الواقع تكرر الصور الأدبية.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم العالم باعتباره كتاباً، والكتاب بوصفه عالمًا، الذى نتج عن مفهوم وحده الوجود الذى تبناه بورخيس. مما يعنى أننا، نحن القراء، أيضاً شخصيات خيالية يقوم «أحد» بكتابتنا وقراءتنا ومحونا. هنا تبرز انعكاسات المرأة وتعدد الانعكاسات فى الأعمال الأدبية. لذلك يزداد إعجاب بورخيس بالأعمال التى تختص على هذا المفهوم، مثل شخصية دون كيشوت التى نقرأ - فى الفصل التاسع - المخطوط العربى الذى يمثل النسخة الأصلية لـ (دون كيشوت) والذى وجده سرفانتس فى طلبلة، أو هاملت كمتفرج على هاملت فى المسرحية التى يعرضها فى البلاط، كما نجد أيضاً تيمة المتاهة، وهى تيمة أساسية فى أعمال بورخيس؛ إذ نجد متاهات ذهنية، وأعمال بنيتها متاهية، وحكايات داخل حكايات. أو، بعبارة أخرى، يمكننا القول إن كل

الماضى كما يعدل رؤية المستقبل. لذلك، يرتبط خلود العمل الأدبي بالقراء الذين لا يقلون أهمية عن المؤلفين، فالعمل الأدبي يتوقف على أحوال قراءته وأسبابها أكثر من أحوال كتابته وأسبابها.

لا وجود للنص المكتمل من منظور بورخيس، لأن الكتاب الأوحده دائرى وناقص، وعلى كل جيل أن يعيد كتابته، لأنه إذا اكتمل تفقد الحياة معناها، فى حين تضمن إعادة كتابته الخلود للإنسان. وإعادة كتابة النص وإبداعه هو ما يتم فى عملية الترجمة، حيث نجد النص الواحد فى لغتين مختلفتين. لكن بورخيس يرى أنه ليس من الضروري الانتقال من لغة إلى أخرى لتحقيق إعادة إبداع العمل نفسه، لأن ذلك يمكن أن يتم داخل إطار اللغة الواحدة من خلال نظرية المرايا والقرين، كما هو الحال فى أعمال بورخيس الذى يعتبر نفسه مجرد قارئ ومترجم لأعمال الآخرين. من هنا، تتشابه الأعمال عبر التاريخ بوصفها جميعا ظواهر وتجليات لحقيقة واحدة: الفكر الأوحده الذى يتجلى من خلال كل مؤلف بصورة مؤقتة فى مكان وزمان محددين. هذا الكتاب الأوحده وجد بورخيس تجسيدا له فى (ألف ليلة وليلة).

(٤)

وجد بورخيس فى (ألف ليلة وليلة) التجسيد الأمثل لكل من رؤيته للعالم ونظريته الأدبية، لأنه كتاب لا يعرف أحد مصدره ولا مؤلفيه. فهو، فى نظر بورخيس، كتاب ضخم ينتمى إلى الذاكرة الجماعية، فقد نالت عليه أجيال من المؤلفين ساهمت فى بناء هذا «القصر المهيّب» المسمى (ألف ليلة وليلة)، هذا الكتاب الذى لا ينضب، كتاب الإنسانية الذى يعيد كل جيل قراءته وكتابته إلى الأبد. هذا الكتاب يماثل الكون من حيث هو متاهة خلقها الإنسان ليهرب من واقعه المرير. ومثله مثل الكون الذى يحوى أسراراً يصعب فهمها، يحتوى

كتاب (ألف ليلة وليلة) على كنوز يمكن اكتشافها من خلال السحر والحلم، وهما دعام الأدب عند بورخيس. وإذا كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو كتاب الإنسانية الأوحده، الذى تعاد قراءته وكتابته، فإن بورخيس يعتبر الترجمات المختلفة لهذا الكتاب بمثابة إعادة إبداع له، ويحاول بورخيس بدوره المساهمة فى عمل الإنسانية الأوحده هذا بكتابة قصص تقوم على السحر والخيال، كما يقوم بإعادة كتابة بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) مضيفا إليها بعدا جديدا، هو قراءته الخاصة وإسهامه فى هذا الكتاب السحري الذى يعاد إبداعه إلى الأبد.

يتجلى انبهار بورخيس بكتاب (ألف ليلة وليلة) من خلال إشاراته المتنوعة لهذا الكتاب، حتى إنه قام بكتابة دراستين عنه. فى الدراسة الأولى يقوم بورخيس بتحليل هذا العمل الذى يؤكد رؤيته للعالم. يبدأ بورخيس بتحليل العنوان وإبعاءاته. ويرجع جمال العنوان، فى نظر بورخيس، إلى كلمة «ألف» التى تعنى «النهائى». فآلف ليلة تعنى لىالى لا حصر لها، لأن فكرة «اللانهاية» هى أساس كتاب (ألف ليلة وليلة). وتعود إضافة «ليلة» إلى الألف ليلة، من وجهة نظر بورخيس، إلى تشاؤم العرب من الأرقام الزوجية. لذلك، كان يجب اختيار رقم فردى. واختيار رقم تسعمائة تسعة وتسعين كان سيعطى إحساسا بالنقص، بينما إضافة «ليلة» هى إضافة لللىالى اللانهاية التى توحى بها كلمة «ألف». لكن أهمية العنوان تكمن، بالنسبة لبورخيس، فى أنه يوحى بكتاب لا نهائى. بالفعل، يعتبر بورخيس كتاب (ألف ليلة وليلة) كتابا لانهايا وبالتالي خالدا، لا يستطيع أحد أن يقرأه كاملا، لكن وجوده يكفى لإعطاء الإحساس بالخلود للبشر لأنه كتاب الكون. هذا الزمن اللانهاية فى (ألف ليلة وليلة) يضاف على هذا الكتاب حيوية ووجودا أبديا. إنه كتاب شاسع لدرجة أنه ليس من الضروري قراءته بالكامل لأنه يشكل جزءا مهما من الذاكرة الجماعية. نحن نجهل مصدره لأنه «ينشق بصورة غامضة» فهو عمل قام به آلاف المؤلفين المجهولين الذين أبدعوا هذا الكتاب اللامع الذى يعده بورخيس

إلى فكرة «العودة الأبدية» ونموذج الكتاب اللانهائي والدائري.

ومثل الكون الذي يحتوي على أسرار تتطلب، لكي تفهمها، سببية مختلفة عن التي نعرفها؛ فكتاب (ألف ليلة وليلة) يحتوي على فكرة الكونز المختبئة التي يمكن لأي شخص أن يكتشفها من خلال سببية السحر؛ غامض أو مصباح أو جن.. إلخ. هذه السببية يمكن الوصول إليها من خلال الأحلام، وهي القيمة الأساسية في (ألف ليلة وليلة). وتكمن قيمة الأدب، في نظر بورخيس، فيما يحتمله من مدهش وعجيب. لذلك، يعتبر بورخيس أن الأدب المدهش والعجيب هو الوحيد الجدير بالإنقاذ إذا ما أغرق الأرض طوفان آخر. ويقوم هذا الأدب، كما سبق أن ذكرنا من قبل، على استعارات خالدة تجلت، بالنسبة لبورخيس، من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة). فليما يخص الاستعارات الخاصة بالزمن، يرى بورخيس أن بنية (ألف ليلة وليلة) تقوم على تعدد الأصوات سواء التجريدية أو المتولدة عن أوصاف مسموعة. تصل الاستعارة إلى ذروتها من خلال مثال من يقع في الحب عن طريق السمع، وهو مثال شائع في الأدب الشرقي، ويعتبر قيمة تقليدية في (ألف ليلة وليلة)؛ حيث نجد من يسمع وصفا للملكة وجدت في زمن ما، أو موجودة في الزمن الآن، في هذا العالم أو في العالم السفلي، فيقع في حبها حتى الموت. يشير بورخيس بهذا الصدد إلى حكاية بدر باسم وحكاية إبراهيم وجميلة (ليلة رقم ١٥٣، ورقم ٦٨٨).

وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة القائمة على تجسيد الزمن التي يستعيرها أيضا من (ألف ليلة وليلة)؛ «عندما ينسدل شعرك في ثلاث ضفائر داكنة، يحوّل إلى أنني أرى ثلاث ليالٍ متشابهة» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: الاستعارة»، ص ٤٠٠، ليلة رقم ٧٣٩ من ألف ليلة وليلة).

من المألوف ما كتب في كل الآداب. لقد توالى أجيال من البشر لبناء هذا «الصرح»؛ هذا الكتاب الذي لا ينضب لأنه قادر، بالنسبة لبورخيس، على العديد من التحولات والتلونات؛ إنه كتاب الإنسانية الذي يقوم كل جيل بإعادة كتابته وقراءته إلى الأبد.

هذا الكتاب حمل كوني يقوم على عالم من التضاد؛ أناس غاية في الثراء أو غاية في الفقر، غاية في السعادة أو غاية في التماسه. لكن الأهم هو أنه يقوم على عالم من الملوك الذين ليس عليهم أن يسرروا تصرفاتهم، «ملوك كالألهة». هنا، يسرر وضع الإنسان في الكون، حيث يتخطى قدره العاجز، تماما كشهريزاد حين تستنبط قوتها من ضعفها أمام التهديد بالقتل، فتخلق عالما رائعا جميلا من خلال الحكايات التي ترويها. وهذا الكتاب، كالكون، عبارة عن قصر متاهي، لكنه متاهة خلقها الإنسان لكي يتوه داخلها حتى ينسى قدره المؤلم، فهو عالم من الصور والاستعارات والأشخاص. وتتجلى البنية المتماهة من خلال أسلوب الحكاية داخل الحكاية الذي يتكرر كثيرا في (ألف ليلة وليلة) والذي يعطى إحساسا باللانهاية وبالذوار. يتجسد هذا الأسلوب، بالنسبة لبورخيس، في الليلة رقم ٦٠٢ حيث تقوم شهريزاد بإعادة حكي (ألف ليلة وليلة) منذ البداية حتى يستوقفها الملك. ومن المرجح أن هذه الليلة من اختراع بورخيس لأنه لا وجود لها في النص الأصلي باللغة العربية ولا في أي ترجمة لهذا النص. لذلك، أضاف بورخيس عبارة «تلك الليلة التي استبعدنا جالان الحرص». وبرغم ذلك، فإن هذه الليلة من أهم الإشارات الأدبية التي لجأ إليها بورخيس مرارا لأنها تجسد الكثير من مفاهيمه؛ فهو يرى فيها فكرة النص الذي يقلد نصوصا أخرى، النص الذي يعيد إنتاج نص آخر بشكل حرفي، وانعكاسات المرأة للدراما داخل الدراما، والشخصية في العمل الخيالي عندما تصبح قارئاً ومتفرجاً ومؤلفاً لنفسها، وبذلك تذكرنا بالوجود الإنساني الناتج عن الخيال، هذا بالإضافة

إحدى الاستعارات الخالدة هي تلك الخاصة بتشبيه الإنسان بالأسد والقمر، ونجدها بصورة متواترة في الثقافة الجرمانية. يمجدها بورخيس في «ألف ليلة وليلة» من خلال وصف بدر باسم: «هذا الغلام عديم النظير الأسد الكاسر والقمر الزاهر». (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثاني، ص ٤٨، ليلة رقم ٦٨٧ من «ألف ليلة وليلة»)، وهي استعارات تشخص المديح.

ومن أنواع الهجاء التي تعتمد على الاستعارة والتي تتكرر كثيرا طوال «ألف ليلة وليلة» هي كلمة «كلب». هنا أيضا يعتمد بورخيس على مثال من هذا الكتاب: «اعلم يا كلب البر أنك وقعت فيما كنت تخاف منه» (بورخيس، «فن الإهانة»، الجزء الثاني، ص ١٠٠، ليلة رقم ١٧٥ من «ألف ليلة وليلة»).

على المستوى الأدبي، نجد أسلوبين يكثر استخدامهما في «ألف ليلة وليلة»، وهما أولا - النثر المسجوع الذي يلائم، في نظر بورخيس، البعد السحري الذي يحتويه الكتاب، وهو أسلوب كان يميز تعويذات السحرة وسجع الكهان قبل الإسلام. أما الأسلوب الثاني، فهو المواظ الأخلاقية التي تتطلب فن. تركيب عبارات مجردة على موضوعات وأنماط ملموسة.

يمكننا القول، إذن، في نهاية استعراض الدراسة الأولى التي خصصها بورخيس لكتاب «ألف ليلة وليلة»، إن الذي بهر بورخيس في هذا الكتاب هو البعد السحري، وأسلوب الحكاية داخل الحكاية، وانعكاسات المرأة، والأحلام، والشخصيات الخيالية من حيث كونها متفرجة على هذا الخيال، والإنسان باعتباره شخصية خيالية. بعبارة أخرى، كل المفاهيم الأساسية لأعمال بورخيس.

أما الدراسة الثانية التي قام بها بورخيس عن «ألف ليلة وليلة» فهي تستعرض الترجمات المختلفة لهذا

العمل، انطلاقا من رؤيته التي تعتبر الترجمة عملية إعادة قراءة وإعادة إبداع للعمل، وذلك من خلال ثقافة وأحوال القارئ، المترجم. أولى هذه الترجمات من ناحية التسلسل التاريخي هي ترجمة الفرنسي أنطوان جالان، وتعود إلى سنة ١٧٠٤. وكانت من أهم الأحداث التي تركت تأثيرا عظيما في الأدب الغربية كافة، كما شكلت نقطة تحول بالنسبة للفكر الغربي، وذلك في فرنسا أولا. وفضل ترجمة جالان يرجع إلى إبراز السحر والمجانب وإحداث الدهشة والانبهار في الأذهان الغربية. وما يميز هذه الترجمة محاولة جالان «تنقية» «ألف ليلة وليلة» لكي تلائم الذوق الفرنسي. لهذا، قام جالان بتنقيح وتصحيح وتخفيف بل وإغفال ما اعتبره «رعونات» ذات ذوق سيئ. لكن تحفظاته كانت مجرد ديكور اجتماعي مرجعه الحياء وليس الأخلاق. ويرى بورخيس أن «ألف ليلة وليلة» عبارة عن تكليف حكايات قديمة لكي تلائم الطبقة الوسطى القاهرة ذات الذوق «الفج والمغزى» في نظره. لأنه، في الأصل، كانت تلك الحكايات تخلو من البذاءات، وبخاصة تلك التي تدور في الصحراء، كانت حكايات عاطفية حزينة تدور حول تيمة رئيسية هي الموت حبا، ذلك الموت الذي لا يقل قداسة عن الاستشهاد في سبيل الله. في هذه الحالة تكون تحفظات جالان هي استرجاع الكتابة الأولى للعمل. على كل، ظلت ترجمة جالان هي الأكثر قراءة رغم ما شابها من عيوب ورغم صدور عشر ترجمات أخرى بعدها أفضل منها؛ فكل الإشارات والمداخل التي نالتها «ألف ليلة وليلة» نبتت من قراءة ترجمة جالان. وعندما يفكر الأوروبي أو الأمريكي في هذا العمل فهو يفكر على نحو شبه دائم في تلك الترجمة الأولى التي تميزت بالسحر والمجيب والمدمش، ممزوجة بدوق وروية القرن الثامن عشر الفرنسي.

لكن ريتشارد بيرتون، في ترجمته الإنجليزية، قام بإبراز ما سماه «البذاءات» والطابع الهمجي للعمل. هذا

بورغميس الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) - وهي اثنتان بالفرنسية وثلاث بالإنجليزية وثلاث بالألمانية وواحدة بالإسبانية - كتبها مختلفة وإعادات كتابة متنوعة لهذا العمل الذي لا يكف عن النمو وعن التجلي من خلال ظواهر متنوعة.

وبواصل بورغميس دراسته بهيان الأثر الذي لا ينكر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على الآداب الغربية التي أبدعت أحمالاً لم يكن من الممكن أن تولد دون قراءة هذا الكتاب. ومن أهم الأمثلة على ذلك كتاب (اللبالي العربية الجديدة) لستيفنسون (Stevenson, New Arabian Nights) حيث تبرز قيمة الأمير المتكرر الذي يجوب المدينة بصحبة وزيره، والذي يقع في مغامرات عجيبة. هذا «الهارون الرشيد» وهذا «الجعفر» الإنجليزيان بجوان لندن التي تشبه بشدة بغداد في (ألف ليلة وليلة). وتجند أيضاً الرؤية المدهشة للندن عند تفسرتون (Cheaterton)، حيث تحدث مغامرات الأب براون والرجل المسمى خميس. أما أسلوب الحكاية داخل الحكاية فقد استخدمه كثير من المؤلفين اللاحقين وعلى رأسهم لويس كارول في روايته (أليس) (Lewis Carroll, Alice). وبذهب بورغميس إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن الحركة الرومانسية الأوروبية بدأت بقراءة (ألف ليلة وليلة)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد قيمة الشرق بين القيمات الرئيسية للحركة الرومانسية.

أما فيما يخص أعماله، فدائماً يؤكد بورغميس تأثير (ألف ليلة وليلة)، وخاصة تداخل الشعر والنثر، في كتابه (مدح الظلال). كما نجد العنصر الشرقي في قصته القصيرة «الخالد» حيث يقوم باسترجاع رحلات السندباد السبع وقصة مدينة النحاس. وفي قصته القصيرة «الرجل على المعبة» يقوم بورغميس بتقليد الطريقة الشرقية في الحكى، فيبدأ مسعيه باله ويربط ذلك بـ (ألف ليلة وليلة).

الأسلوب نفسه نجده في الترجمة الفرنسية الثانية التي قام بها مادروس. لكن أهمية ترجمة بهرتون تكمن في الأسطورة التي نسجت حول المترجم بسبب مغامراته في البلدان العربية، مما يضفي نوعاً من الغرابة والأصالة على هذه الترجمة أو، كما يقول بورغميس، «استعراض ألف ليلة وليلة من خلال ترجمة سير ريتشارد ليس أقل لا محقولية من استعراضها من خلال رواية السندباد البحري وتعليقه».

أما الترجمة الإنجليزية الأخرى فهي التي قام بها لين، فيبرز من خلالها القزمت الإنجليزي. يبرلين تأويله لكل كلمة غامضة، كما يكثر من الهوامش التي تعلن القارئ بإغفاله ترجمة كل الإشارات التي تصورها منافية للأخلاق، كأن يقول: «تجاهلت فقرة ذميمة... حذف شرحاً مقززاً... إلخ».

أما الترجمة الألمانية التي قام بها ليمان فهي الأكثر دقة والأكثر حرفية، فقد اعتبر المترجم الألماني (ألف ليلة وليلة) «فهرساً للجانب». لذا، قام بإعادة إنتاج الأصل العربي بكل وفاء. لذلك، اعتبر بورغميس تلك الترجمة أقل قيمة من الترجمات الأخرى لأنه ينقصها نراه الرطب الأدبي، ينقصها إعادة الإبداع. كل المترجمين الآخرين قاموا بالحذف والإضافة والتغيير بل والتزييف في النص الأصلي من أجل تكييفه مع مقاييسهم الفنية والأخلاقية ومقاييس قرائهم، فقاموا هكذا بإعادة خلق النص. وبعد أن عاشوا في عالم سحري من خلال العمل، كان من حق كل واحد منهم بدوره خلق حكايات تبرز من خلالها ثقافته الخاصة أو بالأحرى الجانب المدهش من ثقافته. لذلك شعر، من خلال الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة)، بوجود إنجلترا وفرنسا ولهايا ألمانيا من الساحة السحرية.

ومن خلال مفهومه الخاص بكتاب الإنسانية الأوحى الذي يعيد كل جيل خلقه وكتابته إلى الأبد، يعتبر

هذا التأثير يصل إلى حد الرمز والصورة الأدبية والاستعارة الخالدة الأثيرة عند بورخيس، ففي إحدى قصصه القصيرة نجد كتابا يقر بوجود كوكب مدهش. هذا الكتاب يتكون من «ألف صفحة وصفحة». وفي قصته القصيرة «الأطلال الدائرية» نجد عملية الخلق نتاجا للحمام، تلك العملية التي نجدها في «ألف ليلة وليلة». ومن هنا التقارب بين الساحر في هذه القصة وشهرزاد، فالساحر يقوم بخلق ابنه - وهو خلق مدهش - خلال «ألف يوم ويوم»، مثله مثل شهرزاد التي تقدم للملك شهریار ابنتها بعد ألف ليلة وليلة من الخلق المدهش.

لكن التأثير الحقيقي (لألف ليلة وليلة) يكمن في رغبة بورخيس في المساهمة في كتاب الإنسانية الأوحى، وذلك بإعادة خلقه وإعادة كتابته، وهو ما يعتبره واجب كل كاتب وكل جيل. وتغليف التاريخ بالسحر هو ما يقدمه بورخيس من خلال قصته القصيرة «الصباغ المقتنع حكيم» المبنية على نظرية القرنين، حيث يعكس حكيم محمدا عليه الصلاة والسلام، كما عكس يهوذا السيد المسيح. ولد حكيم في مدينة ميرف التي يطابق وصفها وصف مكة حيث ولد نبي الإسلام، وقام عمه بتعليمه مهنته، مهنة الصباغة المرتبطة أيضا بمحمدا، ففي الدين الإسلامي، يولد كل مولود على الفطرة التي يرمل لها اللون الأبيض واللبن. كل دين يشكل صبغة تعدل من هذا اللون الأبيض، الإسلام والقرآن هما صبغة الله، هنا يستند الفقهاء إلى الآية ١٣٨ من سورة البقرة: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة». من هنا مفهوم محمدا الصباغ، رسول الإسلام صبغة الله. أتى الوحي على حكيم في شهر رمضان يحثه على دعوة الفقراء والمساكين. ويجمع بورخيس في صورة واحدة مفاهيم ومعتقدات إسلامية هدة، فنجد حكاية تطهير محمدا طفلا عندما نزع الملائكة شيعا من قلبه، إلى جانب صورة معراج النبي عبر السموات حتى الوحدة، بالإضافة إلى مفهومى الجهاد والشهادة. والعبارات أزيلت القدم التي

يتحدث عنها تشير إلى القرآن، إلى أم الكتاب السابق على الخلق. أما الوهج الإلهي، فيشير إلى نور الله المختفى وراء سبعين ألف حجاب إذا رفعت، فإن هذا النور - الذى رآه النبي في معراج - سوف يحرق السموات والأرض. تلقى حكيم هذا النور، لذلك وضع قناعا على وجهه حتى لا يحرق هذا النور عيون البشر. لهذا فإن المكفوفين الذين يصحبونه كانوا مبصرين فقدوا بصرهم لأنهم رأوا هذا النور. ويربط بورخيس هذا «السحر» بـ «ألف ليلة وليلة»، المصدر الرئيسى للسحر بالنسبة له. ومن جهة أخرى، فإن هذا الوهج مرتبط بحبارة شعبية فى البلاد الإسلامية تتكرر طوال «ألف ليلة وليلة» وهى عبارة «نور النبى». فى البداية، يرفض الناس تصديق حكيم ويتهمونونه بأنه ساحر ودجال، وهى الاتهامات نفسها التى وجهها القرشيون للنبي. لكن، تحدث معجزة ويبدأ الناس فى الالتفاف حوله، فتبدأ الحرب المقدسة لنشر كلمة الله. ويربط بورخيس بصورة مباشرة بين موقف حكيم فى الممارك وموقف النبي محمدا، فنرى حكيمًا وهو يدعو الله من فوق ناقته الشهباء وسط المخاطر، لكن السهام كانت تصفر حوله دون أن تمسه. أما ميل حكيم للتأمل وللسلام فهى أيضا من خصائص الرسول. واعتمد حكيم فى حكمه على رفاقه، أى الصحابة، وخاصة العشرة المبشرين بالجنة، بالإضافة إلى نظام الشورى.

لكن أهم ما يميز هذه القصة القصيرة هى العناصر الجديدة التى أضافها بورخيس فى إعادة كتابته للتاريخ. فالقصة تعكس، من جهة، رؤيته الخاصة للعالم، وتعكس من جهة أخرى أثر «ألف ليلة وليلة». مثله مثل كل كاتب يعيد كتابة «الكتاب» مضيفا إسهامه الخاص، مثله مثل كل مترجم يعيد خلق النص وفقا لرؤيته الخاصة، يعيد بورخيس كتابة التاريخ. عبر بورخيس عن رؤيته الكونية الخاصة من خلال مفهوم حكيم لنشأة الكون، حيث نجد إله بورخيس الخفى خلف الآلهة والأشياء قد

يستكمل بورخيس إعادة كتابته وإعادة خلقه لـ (ألف ليلة وليلة) من خلال خمس حكايات أخرى تعيد إنتاج هيكل الحكاية الشرقية وتقوم على تيمات السحر والمرايا والمفاتيح والقرين والأحلام. تنتسب ثلاث منها مباشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، والاثنتان الأخريان تنسبان لمؤلفين غربيين نهلوا من الثقافة الشرقية.

حكاية «الساحر المضروب» هي إعادة كتابة قام بها بورخيس للحكاية رقم ١٣ من «كتاب باترونيو» لأمير قشتالة دون خوان مانويل، الذي كان قد أهدأ كتابتها بدوره عن كتاب عربي باسم «الأربعون يوماً والأربعون ليلة»، مما يؤكد مفهوم بورخيس الخاص بإعادة كتابة كل كاتب وكل جيل لنفس النص. يتجلى السحر في حكاية بورخيس من خلال ساحر طليطلة، واحد من النبلاء يهد أن يتعلم السحر على يد الأول. يقرر الساحر أن يخضع النبيل لاعتبار إنجاز الوعود، وبأمر الخادم بإعداد بعض الطيور للمشاء على ألا تقوم بطهيها إلا عندما يأمرها بذلك. تتوالى السمات الخمس لسجود من جانب النبيل الذي يصل إلى منصب الباشا ويرفض إنجاز وعوده، بل ويرفض إعطاء بعض الطعام للساحر. عندئذ يتجلى المفتاح السحري للطيور عندما يأمر الساحر الخادم بطهيها، فيجد النبيل نفسه مرة أخرى في قبه منزل الساحر في طليطلة. كل ما كان قد حدث له لم يكن سوى حلم سحري تبخر عندما رفض النبيل إنجاز وعوده.

أما حكاية «مرآة الحبر» فيأخذها بورخيس عن كتاب «مناطق البحيرات في أفريقيا الاستوائية» لريتشارد بيرتون (The Lake regions of Equatorial Africa). يكمن العنصر السحري في هذه الحكاية في الساحر الذي تنقذ إجادته للسحر حياته؛ إذ يقوم برسم مرآة من الحبر في اليد اليمنى ليعقوب الشكاء، أقسى حكام السودان. إنها دائرة تخوى الكون بأكمله، وهي أيضاً مرآة تمكس صورة الواقع بما فيه من «تعذيب وتشويه وعقوبات واستمئاع

خلق العالم على صورته. عالم البشر إذن عبارة عن مجرد تقليد ظاهري يعكس الكون. لكن أبرز ما ينتج عن هذه الرؤية هي نظرية المرايا التي تعكس إلى ما لا نهاية هذا الكون المستغلق على الفهم. وتقوم هذه الرؤية الكونية عند حكيم على رقم ٩٩٩، وهو عبارة عن معادلات رياضية لعدد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين في الإسلام، وبالتالي فهي تعنى الكون باعتباره صورة وكلمة إلهية. وانعكاسات المرايا هذه تقوم أيضاً بوظيفة تكرار الواقع القبيح، ومن هنا تنبع نظرية المرايا بوصفها الجحيم. فالجحيم هو الواقع الذي نعيشه، الذي يعكس إلى ما لا نهاية عدد متناه من المرايا التي تطاردنا وتعيد إنتاج وجهنا وأفعالنا بصفة مستمرة، بينما الجنة هي حالة النعاس التي تسمح لنا بالهروب من هذا الواقع. لكن، في الموت، سرف نصحو وسوف يتحتم علينا مواجهة عذاب هذا الواقع البشع مرة أخرى. يستند بورخيس في هذا المقام على الحديث النبوي: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

هذا الوصف الذي يقدمه لنا بورخيس للجحيم عند حكيم هو الوصف نفسه الذي تقدمه جارية هارون الرشيد المثقفة في الليلة رقم ٤٧٥ من (ألف ليلة وليلة)، مع فاروق وحيد هو الرقم ٩٩٩ عند حكيم، وفي (ألف ليلة وليلة) سبعون ألفاً وهو عدد علوم القرآن وفقاً لعدد كلماته (انظر الزركشي، «البرهان في علوم القرآن»). ويظهر أثر (ألف ليلة وليلة) من جهة أخرى في البعد السحري لحكيم. فاختفاء السحر والمعجيب والمدهش، والاصطدام بالواقع عندما ينزع القناع عن وجه حكيم - هذا الواقع البشع الذي يجسده الجذام الذي كان قد أتى على وجه حكيم - كل هذا يؤدي إلى سقوط حكيم ومقتله، نظراً لاستيقاظ الناس من حلمهم الرابع. وضياح السحر بعمود، في نظر بورخيس، إلى خلل أو نقص؛ فالرقم السحري لهذه الحكاية هو ٩٩٩ وليس ١٠٠١ الضامن لخلود الحلم الرابع.

الجلاد القاسي». ومرة الحبر هذه لها بعد فولكلوري، ففي بعض البلدان الشرقية يلجأ البعض لما يسمى المنديل، وهو عبارة عن فنان من الحبر، للبحث عن الأشياء المفقودة. أما مرة الحبر في هذه الحكاية فهي تعكس صورة شخص ملكم يتولى الحاكم لرؤية وجهه. إنه الكون مستغلق الفهم، السر الإلهي الذي لا نصل إليه إلا بالموت. فالموت هو عقاب من يحاول انتهاك هذه الأسرار، من يحاول معرفة ما يجب أن يجهله. بالفعل، نجد أن الرجل المثلث يحمل وجه الحاكم، فبرى هذا الأخير موته منعكسا في مرة الحبر ومشاهده شخصية خيالية تحولت إلى مستخرج للخيال الذي هو بطله. ينهى بورخيس الحكاية بعبارة شرقية «سبحان الحي الذي لا يموت والذي بيده العفو والعقاب».

أما حكاية «الانسان اللذان حلم» فهي تقوم على تيمة سمعية الأحلام. فنجد رجلا في القاهرة يحلم، وهو نائم أسفل شجرة تين في حديقة منزله، أن سمعه وثرأه موجودان في أصفهان، فيقوم برحلة إلى بلاد الفرس بحثا عنهما. هناك، يقابل رجلا آخر يروي له حلمه، فيسخر منه الفارسي ويقول له إنه إنسان غير عاقل، فهو أيضا قد حلم بأن ثراه موجود بحديقة بالقاهرة بجانب شجرة تين، لكنه لم يعط أي اهتمام لما أسماه أكذوبة. يعود الرجل الأول إلى القاهرة، وفي حديقة منزله، التي كان قد تعرفها من خلال وصف حلم الفارسي، يجد كنزا. لقد كوفى لأنه آمن بسحر الحلم واتبع الخط السحري. إن المقاصد الإلهية لا يمكن التوصل إلى معرفتها، لكننا نسهم في تحقيقها من خلال المدهش والمجيب. لذلك، يختم بورخيس حكايته بعبارة شرقية تسبح بكرم الله ومقاصده الخفية: «سبحان الكريم الخفي».

حكاية «الملكان والمتاهتان» هي عبارة عن تنويع على حكاية أخرى لبورخيس هي «ابن خاقان البخاري المتوفى

داخل متاهته»، وهي أيضا حكاية داخل الحكاية سابقة الذكر. ورغم أن بورخيس ينسبها لـ (ألف ليلة وليلة)، إلا أنها لا وجود لها لا في الأصل العربي ولا في أي ترجمة. تبدأ حكاية بورخيس بالطريقة الشرقية: «يحكى والله أعلم». يقرر ملك بابل بناء متاهة، لكن بناء المتاهات هو فعل الله وخلقه للكون. وبالتالي فبناء متاهة من قبل البشر هو تحد لله. يقوم ملك بابل بدعوة ملك العرب ويدخله المتاهة حيث يضل طريقه. يتضرع ملك العرب إلى العناية الإلهية ويتمكن من الخروج من المتاهة. ودون أن يشكو، يذهب إلى ملك بابل ويعلمه أنه هو أيضا لديه متاهة في بلاده. وعند عودته إلى مملكته، يقوم بغزو مملكة بابل وبأسر ملكها، ثم يحمله إلى الصحراء حيث يتحول إلى منفذ للإرادة الإلهية. إنها الصحراء، متاهة العربي، حيث لا توجد سلاالم أو أبواب أو سراديب أو حوائط. يتركه في الصحراء حيث يموت ملك بابل من الجوع والعطش. إن محاولة تقليد فعل من أفعال الله يساوي الشرك به، مما يتطلب العقاب والموت. فعقاب الله هنا هو التيه في المتاهة الإلهية - الصحراء التي توازي الكون - لمن يتحمل إحدى صفات الله ويقوم ببناء متاهة إنسانية. ونهاية الحكاية هي أيضا على الطريقة الشرقية: «سبحان الحي الذي لا يموت». في الحكايات الأربع التي قمنا بمعرضها، يتجلى أيضا بعد المواقف الأخلاقية الذي يميز (ألف ليلة وليلة).

حكاية «غرفة التماثيل» هي إعادة كتابة قام بها بورخيس عن «حكاية خاصة بفتح طارق بن زياد لبعض مدن الأندلس»، وهي حكاية تمتد من منتصف الليلة ٣١٥ حتى منتصف الليلة ٣١٦ من كتاب (ألف ليلة وليلة). وحكاية (ألف ليلة وليلة) هي بدورها إعادة كتابة لبعض الأساطير التي نسجت حول فتح العرب لإسبانيا، مثل: «بيت الأقبال في طليطلة» و«مائدة سليمان» اللتين وردتا في كتب الرحالة المسلمين، وتنسبان إلى الليث بن سعد. في البداية كانت عبارة عن حكايات

بورخيس أن الخليفة «وضعها داخل هرم». الإشارة إلى الهرم، بكل ما يحمله من دلالات الغموض والأسطورة، هي عنصر سحري أضافه بورخيس لتعزيز حامل المدهش والعجيب في نصه. يمكننا القول إذن، كما يقول بورخيس، إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مستمر في حيويته وجوده وإعادة خلقه. هذا ما أكدته بورخيس بمساهمته في هذا الكتاب الخالد، على مستوى الكتابة والقراءة.

يبقى بعد أخير خاص بأثر (ألف ليلة وليلة) في الآداب المختلفة، وهو البعد الخاص بأدب أمريكا اللاتينية. هناك علاقة حميمة، من وجهة نظر بورخيس، بين هذا الكتاب وقارة أمريكا اللاتينية. تلك العلاقة تقوم على التشابه بين عربي الصحراء والجاشو (الفارس الراعي) في البامبا (الراعي البرية الشاسعة في قارة أمريكا الجنوبية). ينتمي الاثنان لنموذج الفارس وموقفه من المدينة. ويقارب بورخيس بين العربي والجاشو، فالانسان يخشيان المدينة ولا يستطيعان العيش بين أربعة جدران. الجاشو يخشى المدينة، مثل البدو الذين يغطون وجوههم، وفقا لرواية بورخيس، عند دخولهم المدن العربية. هناك إذن تطابق بين الصحراء والبامبا. ومثل الحكايات القديمة العاطفية الحزينة المرتبطة بالصحراء والتي تدور حول الفراق والحزن والموت حبا، نجد أن الأدب الشعبي في أمريكا اللاتينية يتميز بالحزن والأمثلة الجامدة. فالمكان، في هذا الأدب، يعنى الزمان والتاريخ، من خلال الوجه المؤثر للفارس الذي تختلط فيه البطولة بالحقارة، هذا المزج الذي نحمده أيضا في (ألف ليلة وليلة). لذلك، يرجع بورخيس أصل الحزن في هذا الأدب الأمريكي اللاتيني إلى أصل الحزن عند بدوي الصحراء الذي فقد جنته وأسر في المدينة. نستطيع إذن القول بأن البدوي، في المدينة، يحن إلى صحرائه ويحاول الهروب من أسوار المدينة من خلال الأحلام، وذلك بخلفه أدبا قائما على المدهش والعجيب جسده ببراعة

قصيرة، لكن تولد عنها نبع من التفاصيل المعجبية المدهشة أدت إلى بناء أسطورة أصبحت فيما بعد جزءا من (ألف ليلة وليلة) (محمود على مكى، «مصر وأصول كتابة التاريخ العربي الإسباني»، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧).

إنها إذن الأسطورة هي التي جذبت بورخيس، الرواية المدهشة للحدث التاريخي، وهو ما يقوم به هو أيضا في إعادته كتابته، مغلفا التاريخ بالسحر. نجد، في حكاية بورخيس، بعض التشبيه والإضافات بالنسبة للأصل العربي. في النص العربي، يصمم ملك المسيحيين على فتح المنزل المغلق بالأقفال، وبالدخول، يقرأ نبوءة قدوم العرب. في العام نفسه، يفتح طارق بن زياد إسبانيا ونكتشف معه ما يحويه المنزل: الكنوز ومائدة سليمان وكسب السحر والمرأة التي تعكس الكون. في نص بورخيس، يصاحب وصف الكنوز دخول ملك المسيحيين المنزل، لأن هذه الكنوز، التي تفقد في لحظة اكتشافها، هي عقاب من يصر على هتك الأسرار ومعرفة ما يجب أن يجهله. هذا ما تؤكد إحدى إضافات بورخيس على النص الأصلي: «أخفوا عنه السلسلة الحديدية التي تحمل المفاتيح، وقالوا له إن إضافة قفل آخر أسهل من فتح أربعة وعشرين قفلا. لكن الملك كان يردد بفطنة مدهشة: أريد أن أرى محتوى هذا القصر». هكذا نجد أن الإغراء هو في الوقت نفسه العقاب، لأن الوصول إلى هذه الكنوز يؤدي إلى ضياعها ودخول العرب. من هنا، الموعظة الأخلاقية المميرة لـ (ألف ليلة وليلة). هناك عنصر شرقي آخر أضافه بورخيس هو الإشارة إلى النبلاء وكبار رجال بلاط ملك المسيحيين بكلمات «وزير» و«أمير» العربية بالحروف اللاتينية. بعض إضافات بورخيس تهدف إلى تكثيف السحر. ومثال على ذلك، عند ما خلق ملك المسيحيين الأقفال وفتح الباب، يضيف بورخيس: «وفتح الباب بيده اليمنى التي سوف تخترق إلى الأبد». نهاية حكاية (ألف ليلة وليلة) تروى أن طارق بن زياد بحث بالكنوز إلى الخليفة. ويضيف

حكايات (ألف ليلة وليلة). وبالمثل الجاوشو، فى المدينة،
يحن إلى البامبا ويحاول الهروب إليها من خلال الأحلام
بخلقه أدبا قائما على المدهش والعجيب الذى يهيمن
على أدب أمريكا اللاتينية. هذا ما يفسر الحفاوة التى
استقبل بها كتاب (ألف ليلة وليلة) فى قارة أمريكا
اللاتينية، حيث مارس تأثيرا كبيرا، وحيث وجد ثروة
خصبة لإعادة إبداعه. نستطيع، إذن، أن نعتبر أن المدهش
والعجيب الذى يميز أدب أمريكا اللاتينية ورث شرعى
لـ (ألف ليلة وليلة). وهو ما يؤكد كثير من كتاب هذه
القارة، ومنهم بورخيس، حتى وصل الأمر عند جابرييل
جارتيا ماركيز إلى أن قال عند تسلمه جائزة نوبل فى

الأدب: «أدين بهذه الجائزة لحكايات جدنى ولألف ليلة
وليلة».

وفى الختام يمكننا القول إن كتاب (ألف ليلة وليلة)
مثل، بالنسبة لبورخيس، مرجعا أساسيا، فلسفيا وأدبيا فى
الوقت نفسه. فمن ناحية بنائه، جسد له هذا الكتاب
رؤيته الخاصة للعالم. ومن حيث محتواه، أكد له نظريته
الأدبية التى استعرضنا أهم نقاطها. ولم يبق لنا سوى
تأكيد أثر (ألف ليلة وليلة) على بورخيس بصفته كاتبا
نهل من الثقافة العالمية ومن الثقافة الغربية المتأثرة بهذا
الكتاب، وبصفته أرجنتينيا حيث يسود المدهش والعجيب
فى بلده كما فى أدب أمريكا اللاتينية بصفة عامة.

المراجع والمصادر

- (١) بورخيس، الأعمال الطرية الكاملة (١٩٧٥ - ١٩٣٠) ثلاثة أجزاء، برشلونة، ١٩٨٥.
- (٢) ألف ليلة وليلة، مكتبة محمد على صبيح وأولاده، المحسن، القاهرة.
- (٣) أنطون جالان، ألف ليلة وليلة، الترجمة الفرنسية، باريس، ١٩٦٥.
- (٤) محمود على مكي، عصر وأصول كتابة الفايغ العربى الإسباني، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧.
- (٥) نصر حامد أبوزيد، فلسفة الفايول، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٣.
- (٦) هالة أحمد مراد، الإنسان الكامل عند محيى الدين بن عربى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠.



□ ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية.
(حوار مع نجيب محفوظ)



نجيب محفوظ له «فصول»:

«الف ليلة» احاطت بالحضارة الشرقية

لهذا الحوار مع «نجيب محفوظ»، في سياق هذا العدد من «فصول» من (الف ليلة وليلة)، أهمية خاصة، ليس لأنه حوار مع محفوظ صاحب «نوبل» (لقد كان - قبل نوبل بعقود - الكاتب الذي استطاع أن ينتقل بفرن الرواية، في العربية، انتقالاته الأساسية الكبرى).. وليس لأنه أول حوار تجريه «فصول» مع محفوظ، وإنما أساساً - لأنه حوار مع الروائي العربي الكبير الذي يشهد رواية كاملة، واحدة على الأقل (لنالي الف ليلة)، على (الف ليلة) تشبيهاً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأحوالها ومناصرتها الفنية، فضلاً عن أنه تمثل عالم (الف ليلة)، على مستويات متنوعة، في روايات أخرى عدة له.

تنوعت استلثنا لنجيب محفوظ، في هذا الحوار، وتنوعت إجابات نجيب محفوظ.. اتسمت بالتفصيل أحياناً وبالقصر أحياناً، ولكنها ظلت مثقلة بآراء من التجربة والخبرة، كاشفة من تلك المساحة التي يتقاطع فيها إبداع محفوظ وإبداع «الف ليلة»، وأحالت إلى «دور» ما، «يمكن» - أو كان «يجب» - أن يقوم به النقد، على كل حال، وأيا كانت الأسئلة من «فصول»، وأيا كانت الإجابات من «نجيب محفوظ»، ففي هذا الحوار كشفنا مساحة يتقاطع فيها عمل مبدع كبير، فرد، مع عمل تراثي، جماعي، عظيم.

هكذا كانت أسئلة «فصول»، وهكذا كانت إجابات «نجيب محفوظ»:

● فلنبدأ بهذا السؤال التقليدي تماماً:

كيف كان تعرفك الأول على (الف ليلة وليلة)؟

«أجرى الحوار: حسين حمودة».

كيف كان اثرها عليك أو تاترك بها؟ هل رايت فيها - في ذلك الوقت - عملاً يمكن أن يوضع في مصاف الأعمال «الكلاسيكية» الرفيعة ؟

■ نجيب محفوظ : تعرفت على (ألف ليلة وليلة) ، أول ما تعرفت ، في فترة الصبا . وقد تمّ

هذا التعرف خفية ، وتسلاً . لم تكن نستطيع أن نذكرها في أحاديثنا وقتذاك . لم تكن نستطيع أن نقول ، في بيوتنا ، إننا نقرأ (ألف ليلة وليلة) . لا نستطيع أن نعرف كل الأسباب الكامنة وراء هذا ، ولكنك تستطيع أن تربط هذه الأسباب بـ «حاجز أخلاقي» أو ما إلى ذلك .

كنت أنا ، مع أصدقائي ، نأني بنسخة من (ألف ليلة) ونذهب إلى حقول «العباسية» (كان ذلك في «العباسية» أيام أن كانت حقولاً) . كنا نذهب إلى حقول من هذه الحقول ونجلس لنقرأ حكاياتها . طبعاً ، في هذه السن ، كانت تجذبنا بصفة خاصة حكاياتها الجنسية (أنا أكلمك بصراحة!) ، كما كانت تجذبنا أيضاً الحكايات التي تناسب أعمارنا .

لكنني لم أعرف القيمة الحقيقية لـ (ألف ليلة) إلا بعد أن قرأت عنها الدراسات التي قدمها بعض كتابنا ودارسينا . فهمت من هذه الدراسات أن (ألف ليلة) عمل عظيم ، وأن الغرب مهتم بها اهتماماً كبيراً .. وما إلى ذلك . من هنا ، أعدت قراءتها مرة أخرى ، وكنت ، مع هذه القراءة الثانية ، قد دخلت في طور النضج .

لقد اكتشفت ، في هذه القراءة الثانية الناضجة ، أن (ألف ليلة) قد استطاعت أن تعبّر عن عالم بأكمله بحقيقته وعمقائه وبخيالاته وأحلامه ، لئلا .. اكتشفت أنها عمل فريد بحق ، نقف في مصاف الأعمال الإنسانية الكبيرة .

● ألم تكن فئائية «الشعبي» و «الفصيح» ، فئائية «المبتذل» و «الرفيع» ، ضمن رؤيتك ثوروث القصر العربي ، في أي مرحلة من مراحل نموك الفكري والثقافي ؟

لقد حاولت ، دائماً ، على شروط تتصل بما يسمى «الرصانة» و «الجزالة» اللغوية ، ولكنك - في الوقت نفسه - أعليت من شأن «اليومي» ، المعيش ، الحي .. كيف تطورت نظرتك لهذه الفئائية التي كانت مطروحة في الثلاثينيات والأربعينيات .. كيف «تيمت» ، في

هذا السياق ، عملاً مثل (الف ليلة) رأى فيه

بعضهم نوعاً من «الابتذال» ؟

■ نجيب محفوظ : «الابتذال» الذى يمكن أن يراه بعضهم فى (ألف ليلة) هو «الابتذال الإنسانى» - إن صح القول - هو الابتذال الطبسى المعادى الذى هو قائم فى كل مجتمع إنسانى. إن مؤلف (ألف ليلة) ، أو بالأصح مؤلفيها، قد رووا وكتبوا بمغوبة عن «واقع الحياة» ، فخرج «واقع الحياة» هذا بكل ما فيه من عمق وبساطة معاً، وأيضاً بكل ما فيه من غصوصية وابتذال ؛ كل هذا قد خرج فى «كل» واحد لا يتجرأ. لقد صيغت (ألف ليلة) ، فى الحقيقة، فيما يشبه «دائرة معارف» نفسية اجتماعية متكاملة، وسعت إلى أن تحتوى الحقائق الإنسانية بكل ما فيها من مستويات، وبكل ما فيها من جوانب حقيقية، غفية أو معلنة.

● عندما بدأت تمنح للكتابة حيزاً كبيراً، إن لم يكن الحيز الأكبر، من حياتك واهتماماتك، خصوصاً بعد رواياتك (راندوبيس) و (عبث الأقدار) و (كفاح طيبة) .. ما الأعمال التراثية، التاريخية خصوصاً، التى تصورت أن بإمكانك الإفادة منها فى كتابتك ؟

■ نجيب محفوظ : لقد رجعت إلى التاريخ مرة أخرى فى بعض أعمالى المتأخرة نسبياً، منها مثلاً (العائش فى الحقيقة). ورجعت إلى الأعمال التراثية العربية فى بعض أعمالى الأخرى، مثلاً (رحلة ابن فطومة).

● لـ (الف ليلة وليلة) حضور مباشر فى روايتك (ليالى ألف ليلة)، كيف تم تشكّل هذا الحضور؟ ما تفاصيل علاقتك، قبيل كتابة هذه الرواية، أو فى مرحلة التجهيز لها، بـ (الف ليلة) .. ما تصورك لإسهامات العناصر الفنية لـ (الف ليلة) فى صياغة روايتك ؟

■ نجيب محفوظ : لقد جاءتنى فكرة أن حكايات (ألف ليلة وليلة) يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلاً ومتكاملاً بقدر الإمكان، أى بقدر التداخل والتكامل نفسيهما اللذين نجدهما فى حكايات (ألف ليلة وليلة). لذلك، أعدت قراءة (ألف ليلة) مرة أخرى، واستخرجت منها مجموعة

من «التيهات» المختلفة، ووجدتها - عندئذ - تدعوني للكتابة عنها. طبعاً ليس كل عمل، ولا كل تجربة، يفرضك أو تفرضك للكتابة عنه أو عنها. لكنى، على أية حال، وجدت فى (ألف ليلة) أشياء ودوافع تدعوني للكتابة عنها، ومن ثم كانت روايتى (ليالى ألف ليلة).

أعتقد أننى، فى هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتى الكبرى الأساسية، وأننى قمت بذلك فى مزيج بين ما يمكن أن نسميه «الواقعية السياسية» و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك - إن شئت - أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت فى (ألف ليلة) مساحة كبيرة يمكننى من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف.

● هناك أيضاً حضور واضح للراوى أو الراوية فى أعمال أخرى لك، خصوصاً (أولاد حارتنا) و(الحرافيش)، بل حتى (قشتمر) .. أقصد الراوى صاحب الصوت الحميم، المجاوز حتى للراوى العليم المهيمن الذى يصوغ، ورائياً، العالم من خلال رؤاه وأحكامه القيمة ..

هل لهذا الحضور، لهذا الراوى الحميم، وشائج تربطه بحضور الرواة فى أعمال شعبية عربية: السير الشعبية و (ألف ليلة) مثلاً؟

■ نجيب محفوظ: ليس هذا مستبعداً، بل ربما كان صحيحاً. أريد أن أقول لك إننى قرأت أعمالاً عدة من التراث الشعبى، من بينها (سيرة حنترة) و (حمزة البهلوان) و (ألف ليلة وليلة)، فضلاً عن «أيام العرب» .. ولا بد أن تكون هذه الأعمال قد أثرت، بشكل أو بآخر، فى نتاجى.

لكن، على أى الأحوال، يصعب على أن أتحدث عن تأثير هذه الأعمال فى روايتى، ربما يصعب على أى مؤلف أن يتحدث عن مثل هذا التأثير على مؤلفاته، وربما كان هذا الحديث أكثر سهولة على من يقوم بنقد روايتى. ما يسهل قوله، بالنسبة إلى، أن أتحدث بما تحدثت عنه حول كتابتى رواية (ليالى ألف ليلة)، وبالتالى حول تأثير المباشرة بحكايات (ألف ليلة). أما فيما يتصل بتأثير هذه الحكايات، تأثيراً غير مباشر، على عمل مثل (الثلاثية)، فهذا أمر يمكن أن تقوم به أنت على نحو أفضل مما أقوم به أنا، وربما تستطيع أن تخرج بنتيجة تؤكد أن تأثيرى به (ألف ليلة) فى (الثلاثية) أكبر من تأثيرى بها فى (ليالى ألف ليلة) نفسها.

إن حديثي في هذه المنطقة صعب؛ لأنه متصل بتلك المساحات غير الواضحة،
التي تشبعت بها الروح وهي تروى أو وهي تخفى.

- تعتمد الرواية للحديث الواحد في روايته (ميرامار) قد يرتبط مع الاختلاف طبعاً. بتعدد الرواية للحكاية الواحدة أو للحديث الواحد في بعض حكايات الموروث العربي أو بعض حكايات (الف ليلة)، كما قد يكون جزءاً من السعي لتطوير الراوي التقليدي في فن الرواية .. إلى أي من التجريبتين تزد صياغة الراوي في (ميرامار) ؟

■ نجيب محفوظ: لست أعرف، حقاً، لست أعرف على وجه اليقين.

طبعاً «تعدد الرواية» شكل أدبي، روائي، معاصر. و«الراوي المليم» الذي يعرف كل شيء، الذي أشرت أنت إليه، هو أصل الرواية الغربية. قد يكون لتعدد الرواية في (ميرامار) صلة بتعدد الرواية في بعض حكايات الموروث العربي، وقد يكون هذا التعدد نوعاً من الحوار مع شكل الراوي المليم، أو نوعاً من «إعادة» النظر في شكل الراوي المليم.

- من السرد الاحادي الذي يسير في اتجاه واحد، في رواياته الأولى (مرحلة «القاهرة الجديدة») .. إلى السرد المتعدد، الذي يتداخل فيه الراوي مع عالم الشخصية (في روايات مثل «النص والكتاب»، «الشحاذ»، «ثلاثة فوقي النيل») .. إلى السرد القائم على «صوت حكيم»، مثل «بارث صوفي»، يحتفي بالاختزال الشديد (في «الحرافيش»، «الطقات المنشورة» حتى الآن من «اصدا» السيرة الذاتية).

هل لهذا التعدد السردى أو صر ترابطه بتعدد السرد في كتابات متنوعة من الموروث العربي ؟

■ نجيب محفوظ: ربما هذا صحيح. بل لعله صحيح تماماً. لماذا ؟ لأنني تأثرت تأثراً كبيراً بالتراث العربي، وأنت تعرف الحكايات العربية التي كانت تروى على أنها تاريخ، في (الأخاني) للأصفهاني، أو (الكامل) للمبرد، وما إليهما. لقد كانت هذه الحكايات تقع في منزلة تتوسط بين «التاريخ» و «القصة». طبعاً كانت

«الحدوتة» مقصودة في هذه الحكايات، ولكن كان الهدف الفني فيها يدفعك للتوقف والتأمل، ويدفعك للتساؤل حول من يكون «المتكلم» في هذه الحكايات، بل يدفع بك إلى التشكك وإلى أن ترى في «المسألة» برمتها شيئا آخر. إذن، لقد كان المتكلم، في مثل هذه الحكايات، يمزج التاريخ بشيء آخر. أيضا، في مثل هذه الحكايات، هناك ما تلاحظه من القصر الشديد، بل الاختزال في العرض. وربما كان لهذا القصر والاختزال ارتباط بعقلية العرب ونظرتهم للأشياء؛ فهم لا يميلون كثيرا إلى التحليل والتفاصيل الدقيقة. يمكنك، مثلا، أن تقرأ: «دخل فلان على عبد الملك بن مروان فاعتدل وقال..»، دون أن تعرف أين كان يجلس «عبد الملك بن مروان»، ودون أن تعرف شيئا عن تفاصيل الحجرة - مثلا - التي كان يجلس فيها، ولا عن الملابس التي كان يلبسها من دخل عليه.. إلخ. فقط، هناك «عبد الملك بن مروان» وهناك من «دخل عليه»!

وربما كان الاختزال في السرد، في بعض أعماله، مرتبطا بالاختزال في مثل هذه «الحكايات - الأخبار».

● كيف تنظر لتلك المساحة الكبيرة من «الحرية» أو «التحرر» التي انطوت عليها (الف ليلة)، برغم إنتاجها - أيا كانت مصادرها : هندية ، فارسية ، عربية (عراقية ومصرية) - قبل لقرون عدة..

هل ترى هذه المساحة من حرية الإبداع أقل رحابة الآن لدى المبدع العربي المعاصر؟

■ نجيب محفوظ : الأدب العربي القديم كله ارتبط بقدر من الحرية، ربما لا يوجد مثيل له في الأدب «الإفرنجي». لكن السبب الأكبر في ذلك يرجع إلى أن هذا الأدب العربي القديم كان «أدبا خاصا»، كان «أدب مجالس» أو «أدب سمر». طبعا لم تكن هناك، وقتذاك، صحافة ولا إذاعة ولا تليفزيون، ولا أى وسيلة تساعد على الانتشار الواسع للأدب، الذى نشهده الآن. كان أبو نواس، مثلا، يجلس مع أصحابه، ويقومون بنوع من «المساجلات الشعرية»، تماما كما تفعل جماعة من الأصدقاء الآن؛ إذ تجلس في «سهرة» وتقوم بـ«التنكيث» فيما بينها. هنا وهناك، قديما وحديثا، لا يسمع أحد عن ما دار بمثل هذه الجلسة. طبعا كان هناك رواة يحفظون هذه المساجلات وغيرها ويسجلونها. وكان هناك خطاطون ونساخون يخطون وينسخون هذا كله ويحفظونه. لكن، ظل هذا كله منحصرا في دائرة «صفوة» بعينها، جماعة صغيرة محدودة، أو «إنتليجنسيا» صغيرة العدد. لم يكن «الجمهور العريض» يعرف الكثير، بل ربما لم يكن يعرف شيئا، عن هذه «الصفوة» أو «الجماعة» أو «الإنتليجنسيا». ولذلك، لم تكن هناك «رقابة»، وكانت هناك حرية واسعة لدى الذين يتحركون داخل هذه الدائرة المحدودة.

شهرزاد - تحت رصاص
للفنان المصرى محمود مختار.



بل رغم هذا، رغم ضيق هذه الدائرة المحدودة التى تتمتع بالحرية، فإنك تجد شاعراً مثل بشار بن برد قد فقد حياته بسبب الشعر. طبعاً، كانت هناك أسباب أخرى للحرية فى تلك الدائرة المحدودة. وطبعاً، كان بعض هذه الأسباب يرتبط بالناحية السياسية. لكننى أنصوّر أن السبب الأكبر فى هذه الحرية كان متصلاً بأن من تمتعوا بها كانوا أشبه بمن «يخاطبون أنفسهم» فى مجالس خاصة. فى الحقيقة، باختصار، لم تكن هذه المساحة الكبيرة من الحرية التى تمتع بها المبدعون العرب القدامى بسبب أنهم كانوا أكثر تقدماً منا، وإنما بسبب أنهم كانوا «يتكلمون كلاماً خاصاً» فى جلسات خاصة. الأديب اليوم يخاطب جمهوراً عريضاً.. وهذا الجمهور له «ترموتره» حيّاة، وتقاليد، ودين. وهناك «دولة ساهرة»، وهناك «مرّيون».. إلخ. لذلك، فمما نكتبه اليوم يعتبر «مؤدبا» جداً بالقياس للتراث العربى الإسلامى القديم! لقد كان تعبير المبدعين العرب القدامى مطلقاً، وحرّاً بشكل كامل، وكانت تجاربهم فى الكتابة تتطرق إلى كل الموضوعات تقريباً، من «الإلهيات» وحتى الجنس. لذلك، لا يمكن مجازاتهم، اليوم، من هذه الناحية، إلا على مستوى كتابة أوراق خاصة ليست للنشر.

ليس هناك شاعر أو ناشر اليوم، مهما كان قدره، وإنما كان، حتى في أوروبا، يستطيع أن يكتب كما كتب أبو نواس أو حسين الضحاك، مثلاً، أو كما كتبت (ألف ليلة وليلة) التي كانت تتردد في «دوائر خاصة» أخرى، أوسع قليلاً.

● لك، ولخوري بورخيس، تجربة عميقة وثرية في تناول الزمن (ولقد توافقت بورخيس عند عنصر الزمن في «ألف ليلة» والماد من صياغته)*.

هل تتصور أن أطروحاتك الخاصة بالزمن (خصوصاً في «الحرافيش» و«أصداء السيرة الذاتية») وتامله امتداده واتصاله ودائريته، والحكمة الناجمة عن هذا التامل.. إلخ.. هل تتصور أن هذه الأطروحات حول الزمن تتصل بصياغته المتحققة في التراث الصوفي وفي (ألف ليلة وليلة)؟

■ نجيب محفوظ: ربما كان صعباً، بالنسبة إلى، أن أجيب عن هذا السؤال. إذا كان للزمن معنى في ذهني فليس ذلك نتيجة لتفكير في الزمن، لا على المستوى العلمي ولا على المستوى الفلسفي. وإنما الزمن قد تشكل من خلال وجداني. ولا أعرف، على نحو دقيق، النتيجة التي يخرج بها الزمن عبر هذا التشكل ليظهر - في محصلة نهائية - في أعمالي. تستطيع أن تنظر لهذا الزمن في أعمالي، وأن تتحكم عليه، وتحدده، وترى فيه ما إذا كانت تكمن وراء صياغته «المساة صوفية» أو «دينية» أو «علمية»، أو تأثيرات بـ (ألف ليلة) مثلاً، أو ما إذا كان نتاجاً لهذا كله. طبعاً من الممكن لمثل هذه «المساة» أو «التأثيرات» أن تكون أكثر وضوحاً، وأكثر بروزاً، في عمل من أعمالي، وأكثر خفوتاً في عمل آخر، لكنني لا أستطيع أن أحدد ذلك.

● مازالت (ألف ليلة) حتى الآن تشير فينا كل هذا الإحساس بالمتعة.. ومازالت تستلهم في الإبداع، العربي والإنساني، في فنون لغوية وغير لغوية.. ما تصورك للإصلاح الأساسية التي تجعل من (ألف

* انظر مقالته والمقالات المنشورة بهذا العدد من «الفرق».

عسى الامتداد والحياة في الزمن ؟

■ **نجيب محفوظ :** أتصور أن هذا مرتبط، أولاً، بصدق (ألف ليلة)؛ صدقها الكامل في التعبير عن زمانها، لأنها استطاعت أن تعكس ما يمكن أن تسميه «رؤية حضارة» سواء على مستوى الحياة اليومية البسيطة أو على مستوى الحياة الفكرية. إنك تجد في (ألف ليلة) تلك الجارية التي استطاعت أن تلمّ به «الشرعية» من أولها إلى آخرها.

● الجارية «تولد».

■ **نجيب محفوظ:** نعم. استطاعت الجارية «تودد» أن تقدم مثلاً عن الإلام بجانب مهم من جوانب الحياة الفكرية التي عبرت عنها (ألف ليلة) ..

إن (ألف ليلة) ، فى محيطها ، تقدم ما قدمته رواية مارسيل بروس (البحث عن الزمن الضائع) . وإذا كان عالم رواية بروس قد انحصر فى مساحة محدودة من شعب فرنسا (أقصد جماعة «الجرمان») ، دون أن يعرف شيئاً عن باقى شعب فرنسا ، فإن (ألف ليلة) قد أحاطت بالحضارة الشرقية كلها ، وعبرت عن هذه الحضارة الشرقية كلها. أقول «الحضارة الشرقية» وأعنى ذلك: أعنى حضارة أوسع من «الحضارة الإسلامية» نفسها.

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب



● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالي شكري

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرس

● الفنون الشعبية

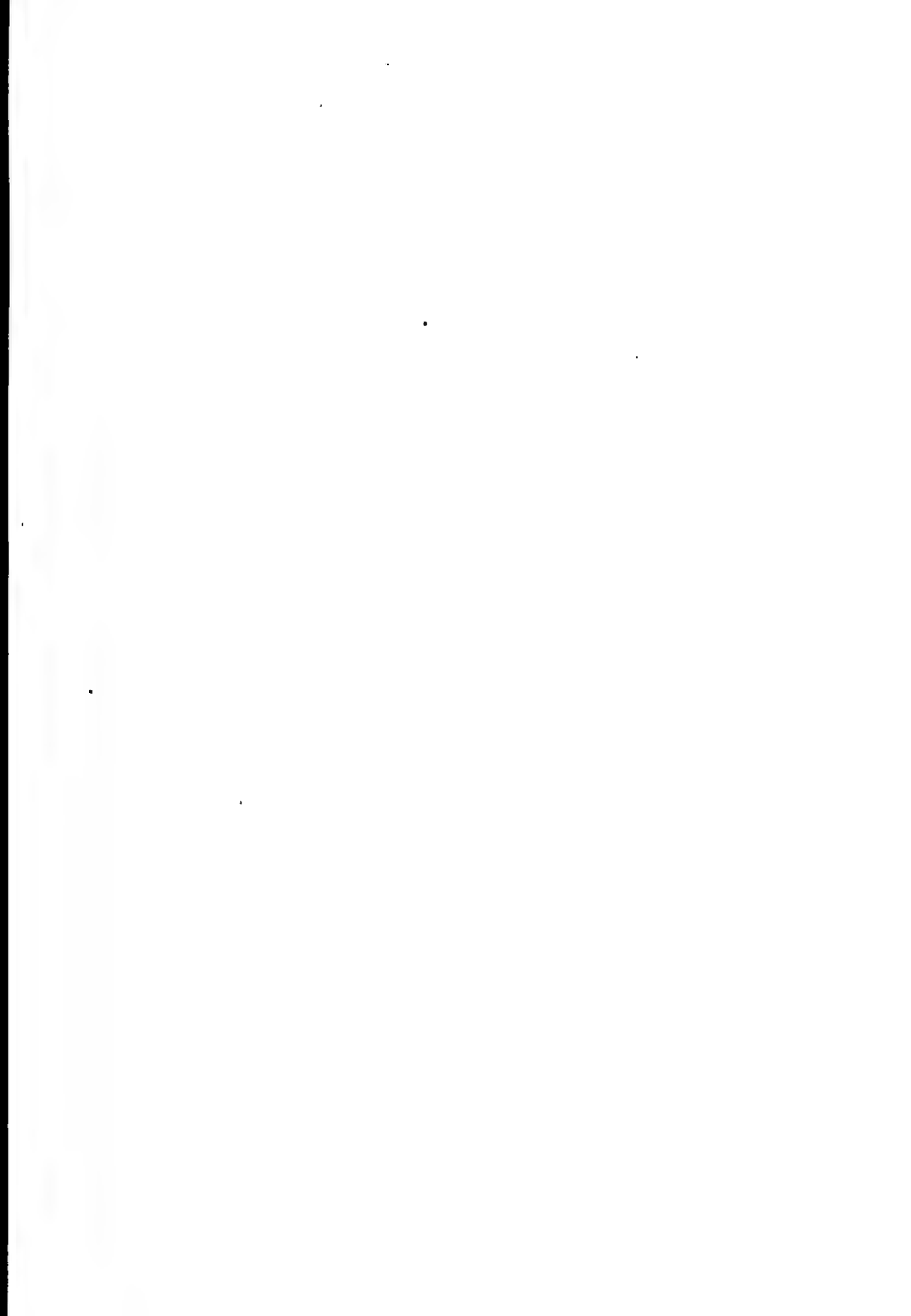
مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



شهادات

ت إدوار الخراط - ألفريد فرج - بدر الديب -
جمال الفيطنى - خيرى شلبى - سليمان فياض -
عبد الرحمن فهمى - محمد أبو العلا
السلامونى - محمد البساطى - هانى الراهب -
يسرى الجندى - يوسف القعيد.





ليلى الثانية بعد الألف .. لا تنتهى

إدوار الخراط

« كان جابر صاحبي ، زمان ، أكبر جماعة الصغار في مدرستنا (الليل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا ، يضع رجلاً هنا ورجلاً هناك . وبعد الامتحانات التي عقدت في تلك السنة ، لأول مرة في حياتي ، تحت عزيمة عالية نصبت في الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملون ومزخرف كقماش شوارع الأفراح والمآتم ، قال لي جابر إن عنده سحارة ملانة بالجلات والكتب والروايات فقلت له إنني أريد أن أقرأها ، كلها ، في الإجازة ، فقال لي تعال ، ووصف لي أين يبتهم .

كان يبتهم في شارع ١٢ من ناحية كرموز ، دخلت من الباب الخشبي من فوق عتبة رخامية مسحوة . وفوجئت بالسماة فوقى ، وكان في جانب الحوش الذي جرت فيه الغراخ من أمامي ، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطريحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق ، تخبز . سألتها عنه فرحّبت بي وقالت لي هو انت صاحبه ؟ يا أهلا يا ضناى ونادته بصوت عال ، ودخلت معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط ، وكان أبوه واقداً على كنبه ، ومنطلي بملاءة مصنوعة من خرق ملونة قديمة مخبطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة ، وركع جابر أمام الكنبه وفتح لي غطاء قائما عمودياً يفتح إلى جنب في بطن الكنبه التي كان يرقد عليها أبوه ، وأحسست بهرج شديد ونوع من الإنم . ولكن الرجل المجوز قال لي الأفضل يا بني خذ اللي انت عايزه دا جابر أعوك وكلمني هناك كصبر رنا يخليك يا بني ويديك المسحة انت واللى زيك يا رب يا كريم . ومدّ جابر يده واستخرج أكراماً من الكواكب وكل شئ والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زبدان

وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكنية أنتفى منها مالم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة
أو عند أصهار خالي سوربال، وتشجعت فمددت يدي أيضا تحت الرجل الراقد بضعف واستسلام،
مغمض العينين شارب الكبر مصفر تماما ووجهه متهمضم جاف وملئ بالتجاعيد الخشنة، وخرجت
بدي برصة ملفوفة بدوارة من أربعة كتب ذات جلدة ورقية خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه
رسم ساذج الخط ومفول امرأة جالسة على ركبتها، تضع فخذيها تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها
المتجاورة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفيها العرنى مدتب الطرف، وهي ترفع ذراعها المحملة
بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة، مربعة، مفروشة على صدره، مترنح، ظهره إلى
وصادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فثديها أحدهما قائم ومكور والآخر متهدل ومستدير والحلمتان
قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب.

وقرأت أعلى الرسم «ألف ليلة وليلة» بالخط الرقعة، وعندما فككت الدوارة رأيت الصفحة
الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفصيل
حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان وماظر أعجوبة من عجائب الزمان،
وخفي قلبي بشدة. سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر في أن يعيرني الكتاب ولكن أغرقته
بمجموعتي من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطيني الجزء الأول فقط، وعندما
أعبدته يعطيني الثاني، وهكذا، عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، في نشوة بطير بها
جسمي، حافيا. تخففت من الشبشب أمسكت في يدي، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت
البيت بعد أن نفضت رجلي من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابتي الخفيفة
ووضعت ذراعي، وفيها المجلات، عليه.

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على اصطبل عربات
الحنطور، رقدت على الكنية الاسطنبولي، جنب مائدتي الرخامية البيضاء المفروشة بالجرائد التي
كنت أذاكر عليها دروسي، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب. انزلت قدمي إلى أرض ألف
ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.



ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهریار ملك ساسان
وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والمجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين
اللاتي يواقن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل،
والأميرة شهرزاد تنزل من أنومبيل بأكار مقدمته مربعة الشكل والامعة، أمام سينما محمد على في
شارع فؤاد، وينحسر القستان الحريري عن فخذيها السمرابين تنفرجان عندما تهبط فأرى العنمة
الغامضة بينهما، أفزعني المرء الهائلة تخرج من القمام، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان
السحاب، وهبطت إلى مدن الأنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلالم الأربعين
إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبة تعاطى النساء من اللذة مالم يعرفه بشر،

وارتقيت ظهور الجن المعالقة وركبت البساط السحري إلى جزائر الهند والصين، ودرّ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساكين المسخوطين كلاباً تنبح وتتغلى منهم الحرم حياءً، والمسحورين حميراً وبغلاً تمتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضرهونها بفروع من خشب الجميز والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة، وعرفت جبّ الخصى بالسكاكين واستلال الهاشم بعقدتها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحى المتنزى وطهران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الفيران والآبار والزنازين والحبوس، والمبيد يكدّون وتتقسم ظهورهم فى الوديان والمهاجر والأهوار، والجواري الرافعات اللاعبات بالدّفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكين، والصاعدة يحملون شلالات الدقيق البيضاء الدسمة الانعاجات على ظهورهم القوة الضعيفة التى لا يكسوها إلا غيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منها أذرع عارية سوداء معقدة العضلات، والبنات الحيات، والبنات الغزلان، والشطار والعيّار، والعماليق والبطاريق، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنايرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، والدرايش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربانة، والقهرمات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصناع والصباغ والجواهرجية والصباغ والمزئين والحمالين والخلفاء والوزراء وشهباندر التجار، والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمديرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدتُ تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وصممتُ شجراً الأغاني مع الموصلية وبراقة القريض، وروعتنى فاجعة البرامكة، وأحسستُ عنقى فى يد سرور السياف، وذراعى ورجلى مقبدة بالكلايب والجنائز، وصارعتُ الأحناش والتنانين وفنحت الكثر المرصود عن ذهب وماس ولؤلؤ منشور، وأكلت من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويات والحلويات والنقل من لوز وجوز وبندق وزبيب، وحسوت القهوة والشربات والتاريخ والنبيل الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والهاسمين والفرجس والقرنفل، وهجبت من أفعال الرجال فى لباس النساء والنساء فى زى الرجال المحاربين، وحاشرت المغاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبذور والقيان كالشموس وهرائس البحار، والبنات الطيور اللاتي يخلعن ريشهن فإذا لهن حسن يدوّخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بملبس القمصان البندقية، الذهبية منها والمشمشية والمطرزة بأسلاك الفضة، على نساء لهن شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاة كالعقيق أو حب الرمان، وأحناق تلعب كالعاج وصدر كبلات الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقائق المسك والريحان، وعصور مختصرة كأنها من وهم الخيال يطون كأنها المعجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عككة من أعناكها تسع أوقية من دهن اللبان وفككت تلك السراويل المعقودة على فصوص الزمرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدله والتحريم، فإذا سيقان من رخام دافئ مسنون فوقها كثبان من البلور ناعمة ومريرة واعدة بالنعم، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير، وجلت بيدي فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات



والبركات عرفت من أسمائها خان أبى منصور وحبى الجسور والسهم المقتور، وفهمت أسرار
البوس والمص والمض والفتج والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فتعقظت واشتدوت وتوتر البرهم
الناهض المنتصب، وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلمهيب المعرفة وانهمر
الطوفان ووجدت نفسى فلأطافى على الغمر وليس بين أمواج الهم العانية من طريق، ومازلت
أطفو وأهوص.

فى همرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأنى أطوف بأعمدة الجرائت
فى «منف»، وباحات الرخام فى «كورنث»، وتحت عقود بغداد ولبابها المنقوشة بالخط الكوفى،
وكأن الترام يتأرجح بى فى شارع النبی دانيال، ودخلت إلى هرمة حارة بهيج الماء المتصاعد من
نوافير تجمها أفواه سباع مكثفة بالفيسفاس، وكنت هاربا وحوالى الجوارى المغود، أراهن وأحسهن
ناهمات، مليقات الأجساد بنسبن من بين يدى، وبثنتين، عازيات كاسيات فى غلالات من الخبز
الموصلى، سوداء وشفاقة وفضية وهفافة ومطرزة بالذهب الهندقى اللين ومغوفة بوشى مشمشى
دقيق الخروم، وكنت كشمرات ومتعددات وواحديات، يختفين ويظهرون، يتخطرون مقبلات على
ويرغن، كالنعام، يهب بهن هواء حار فينحسر النسيج السلسال عن ألدائهن مكورة ومخروطة وقائمة
ولدة وكبيرة ونفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقعه فى لون العنبر، أو عنبه
الطويلة المشرعة بلون البهذ، بطونهن مقببة من حاج لدن جسدى بحت، وأطرافهن تتموج وتسبح
فى لجة هادئة كثيفة لا أراها ولكن مائيتها تغمرنى، وكنت ضارعات وشرسات ومطاولعات ونوافر
وحائرات وهائمات فى غسنى محمر يسيل كأنه يترك عليهن زبدا داكنا ينسرب رقرقا برهورة ذالبة
على اللحم الأتوى المبتل الحى بحياة غريبة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، فى داخلى، وكان
الدم يضرب فى جسمى ويدور جالفا ومتقلبا فى كل جوارحى، وكنت أعرف مع ذلك أن السياف
هنا، مشرعا سلاحه القاطع الخوف، ولكنى لا أراه، وكنت أعرف أن التى تتجاوز الجدار منهن إنما
تعبه إلى ساحة مقفلها، وأن أجسامهن المشتتة تسقط صريعة الضربة المصمية، وكان لضربات
السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنظمة الإيقاع، رتيبة، وما زلت يظهرن
لى، وبخفتين منى، الرعب والشهوة والغضب والرحمة ليج طامية ملتطمة فى بقطلى، متوترا،
مطمونا، ساقطا على سربرى منهوك الأوصال.



وهأنذا أيقظ فى ليل حلمى الذى لا ينتهى، فى الليلة الثمانية بعد الألف، لا يكاد الوسن
يجرؤ على اقتحام روحى، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثا، ودقت نواقيس الخذلان والنكوص
والنكول عن عهدكم قطعنها على نفسى ونكثت، أهى اليقظة فى شوارع وحوارى بغداد التى لا
تنام؟ أم هى اليقظة تحت بوابة المتولى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على راحة كميان
الليمون الصاعدة كالتلال تغفم حواسى وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟

أم هى اليقظة فى حريق الأخیلة التى تطوف بى، فى آخر العمر، ولا تنجاب؟
بقطة مريرة.

ولكنى عرفت، فى أعطاف ليالى الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسى الحوشى مالا يحلم به بشر، على سفوح ووادى الجزيرة السحرية فى «الشعرى اليمانية». قهرت المغرمت راكب كشفى الذى أحاط عنى بساقيه الضاويتين عظامهما كالكلايات، لا بأنى سقيته الخمر المخدرة، بل بأنى سكبت فى قلبى أنا سلافة نشوات لم يهتر لها قلب من قبل، نمت مع شهرزاد التى لا ينفد سحرها ولا تنقضى لها حكايات، لا تنقضى، أروع حطابا العصر مفتان وأملأهن بحنكة عشق الرجال، وعرفت معها قسوة الناي وعزيف الجان وتعاويد السر التى فرحتنى بالتهلكة طواهيء، إلهية صوته لا نظير لقيمتها، قالت لى بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها، فلماذا ظلمت أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد غرسي وكلما شدت ونفجرت وجدت أن العي محيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أى شهرزاد، إيزيس، رحمة، محضرة، لنده، رامة نعمة ذات السبع أفعى، السبعة غلالات، فى أبتكن يتعمن عشقى. حورياتي السبع المحققات فى أصقاع سماء روى متكثرات وواحدة فذة فردانية. شهرزاد التى رأيتها - ألم أرها؟ - وقد هابت منها فنون رقصها وشؤونه. قالت لنا بلسان مبهين فصيح، هل هذا مليح؟ قلنا نعم باست الملاح كل ما فعلين مليح ثم قالت وهذا الذى أحمله أحسن منه يا سيدى وضمت ذراعها على فإذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وحى حريرى ناعم الأهداب، وما كدت أجد نفسى فى حضنهما الوثير حتى فردتهما وطارت منى، وصارت على قمة شجرة النبق العتيقة لم قالت، فإذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتعل القرب والعنال - ألم تطل أيام الفرقة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتمزق من شهوة هناع مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ - وعصفت به زوينة الأشواق فلبأت إلى بجدي فى جزائر واق الواق. هأنذا أغضض غمرات البحار وأجوب الأفاق وما من مرسى لى، رقص الأطياف حولى، مثل راقصى مائيس، وليس ثم ثلاثى.

فى حرّ ظهر الطرانة، وفى ليالها السخن، وتحت حفيف شجرة النبق، وبعد أن وجدت ثلاثة أجزاء من «ألف ليلة وليلة» من غير خلاف، بين كتب الترانيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءاً واحداً من «الأغانى»، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها - ليس فقط لأنه لم يكن ثم غيرها، بل أساساً لسحرها الذى لا نفاذ له، وكانت نقرأها، لابن حم جدى، أسعد أفندى، بصوت مهتر ولكنه والى، أعنتى هايدة، قريتى، ذاتى الأعرى، اله «كا» التى لم تفارقنى والتى مارلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارة منشعبة عن شارع المعز العريق قال لى باع الكتب القديمة، وكراريس العلامة، والحلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدورة الجسوم مربعة الزجاج،

١ - البية يشتغل فى الإذاعة؟

لم يكن التليفزيون قد هاجمنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشحى يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزبة بموسيقاه الأنثوية الملوقة.

قلت له: «آه».

قال: «بتكتب لهم حاجة؟».

قلت: «مكرراً نفسى على نحو عمل: آه».

قال: «أما أنا عندي لك حجة كتاب. لُقطة يا بيه».

وصعد على سلم خشبى أسنده إلى حائط فى غور عثمة الدكان، ومد يده إلى «السندرة» الغاصة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الإسكندرية الذى بادت أيامه، ولا تبعد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، ثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهرزاد؟ - مطبوعة على الحجر «بالمطبعة العامرة الشرفية التى مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحمية سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبينه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجى الكتبى الشهير بجوار الأزهر المبر، وكان جزؤها الثالث ينتهى بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فمازلت أفشقه - كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفشقه؟ - ولم أساوم الرجل الطيب، قال: «بجنيه واحد بس يا بيه»، قلت: «أفضل يا معلم من عني الاثنين قال تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبي».

جلدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنى المروج وطلبت من المجلد أن يطبع على الكتب، بالخط النسخ المذهب (ألف ليلة وليلة)، فقط.

وحملت الكتاب إلى أصدقائى وأحبائى فى باريس ولندن وموسكو، وقد «طبع بغاية الإنفاق، وصحح بقدر الإمكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبها التى مركزها بشارع الصناديق بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندى على الخصوصى، ولاح بدر تمامه وفلاح حسن ختامه فى أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية، وهو طبق الأصل من الكتاب الذى قرأته وعشقته وثبقت عليه حواسى فى الإسكندرية فى العام ١٩٣٦، فى غيط العنب الزاهرة الغابرة حيا الله ذكرها وطيب مثواها.

مما يكره المرء كثيراً، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألم تبعد الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالمرض، كما يسلم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبى». إن سر عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدق، والتراث الشعبى أذهب غورا فى أعماقنا جميعا. حكايات جدتى وخالتى على سطح بيتنا فى غيط العنب، فى الليالى المقمرة، تحت سماء الإسكندرية الصافية عميقة الزرقة، هى حكايات شهرزاد محكية بلغة الأم، باللغة الأم.



هل يتصور يوماً أن تُنفى (الأوديسة) أو أن تُوصم (الرمايانا)، لأى سبب كان؟ فلماذا تُهاجم - وقد هوجمت - (ألف ليلة وليلة) فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائض وأذابتها فى دفء صدرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت - على نحو ما (ألف ليلة وليلة)، وأحيتها من جديد، بطبعة بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عَرَضياً.

ولكن قاضياً عَدَلاً مستنيراً الأفق وضاء الرؤية قد أطلق شهرزاد من حبسها، ولم تحرق (ألف ليلة وليلة) قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضيء بها أرواحنا، كما استضاءت ألف عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستنارة، فى غياهبات الظلام التى تخاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلّم بحزن الآن، ولكن بشقة، أن الثقافة العربية فى عَرَضها، ثقافة إقبال على الحياة واحتفاء بها. وما نسميه «الثراث»، وهو ليس مجرد قطع متحفية جامدة بل عناصر حياة فعّالة، يفيض بشواهد الحب للممتعة والتفجر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المفرطون بالفجور. أما (إفساد الأخلاق) كما يزعم المنافقون الصغابون فليس إلا قناعاً للقمع، والموت، ونذيراً بمرجان للفساد والمعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحاً، وإيجابياً، وعلاقياً على طول تاريخ ازدهارها، كما أكرر، بل حتى جاء الإنجليز بقانون مطبوعاتهم سى السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتورى والتحشّم الزائف.

لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبى فقط. انظر الجاحظ، والأصمغاني، والمترد وابن عبد ربه، فقط، من بين كثيرين، ما أعظم حريتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا فى هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس - ولنقلها بوضوح - قيمة أساسية من قيم الحياة، فى مواجهة الكُبت والتزمت، أى فى مواجهة البلى والتحلل والموت. الحرية فى مواجهة القهر، الحياة فى مواجهة القمع.

تأكيد قيمة (ألف ليلة وليلة) من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقف لإثبات البديهيات؟

أما عندي، كاتباً وروائياً، فقد أنضجتني منذ فجر اليقظة الأولى، وسحرتني، وامتزجت بحلمي، ودمي، وكتابتي.

سحر الكتابة الدائرية، وروى الأزمان الأخرى، وأحلام المستحيل، وتهذم مواصفات النظر اليومى المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة، ولغة الطقوس، والاحتفاء بالمشق، قدسياً وحسبياً فى آن، ومجادلة الثنائين فى التحام صراع الجسم، والحكاية التى تولّد حكاية التى تولّد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرى مما يوحى بحسن اللانهاى - كما هو الشأن فى المنمنمات والمشمّات والدائريات

التي لا بداية لها ولا نهاية في أرابيسك الذاكرة ورقش السعى الصوفي إلى ماهو غير محدود، هذه بعض فضائل (ألف ليلة وليلة) على، وعلى كتابتي.

أما إهداء قيمة الحياة (ألم تحك شهرزاد حكاياتها لكي تبقى على عذاري المملكة بمنجاة من قهر الموت النهائي؟) وتأكيده مجد الخيال، وكشف أن الأرض السفلية الخشنة - وبحورها المظلمة التي بلا حدود أيضاً - معمورة كلها بالسحر، هذا الشعر السري الخفي في (ألف ليلة وليلة) .. هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا، ولكل أحد.

أما هندي، عند هذا الطفل الذي أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه (ألف ليلة وليلة) وتيقظ جسمه على شبقها، وأغذها إلى دغيلة وجدانه لكي لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال - كما عاشها - ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب، وكتاباً عجيباً في آن - وهو صحيح - بل باعتبارها أولاً وأساساً حياة مليئة، خفية، وكثيرة.

عند هذا الطفل الذي كنت - ولعلني مازلت - فإن البعد الحلمي الفاتح والشمري أساساً، هو (ألف ليلة وليلة)، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئاً قد دال وانقضى، ولا باعتبارها كتاب تجار والصوص ومكايد النساء وحل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان.

ولكن هناك في (ألف ليلة وليلة) - كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ - بعداً آخر، هو بُعد القهر، والفقر المدقع، والطغيان والعسف.. بعد الرعب والحيف والجور الذي لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التي استلهمت فيها (ألف ليلة وليلة)، وقطرت فيها، وكثفتها - بقدر ما كان في الإمكان - في (تربها زعفران) التي قد يصح على سبيل الشطح أن أسميها (ألف ليلة وليلة إسكندارية)، وفي (حجارة بوبيلو) وغيرها، نصوصاً تستند أيضاً إلى هذا البعد من البشاعة والفرع، مأخوفاً في سياق واقعي أرضي،، سياق الإسكندرية أو الطرانة، في الثلاثينيات.

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضاً، واندماجاً لا انفصالاً، واتساقاً لا تناقضاً. ليس الظلام وجهها آخر للنور؟

إن طقوس (ألف ليلة وليلة) هي أيضاً طقوس اللقانة. والمبور من عمر إلى عمر، ومن مرحلة إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكارة الفمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب فيما أتصور، ليس هناك في (ألف ليلة وليلة) بطل واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات الروايات التقليدية التي عرفناها فيما بعد.

ومن ثم، فإننا «نحن» - و «أنا» - أبطالها وشخصياتها. نحن، وأنا، نتوحد كما نتوحد في الأساطير الباقية، بحسن البصري، والسندباد، والبنات البجمات، والجن والعواريات، وطيور الرخ التي تملأ أجنحتها آفاق السماء.

* ما بين معقولين من (تربها زعفران).



الف ليلة وأنا ...

ألفريد فرج

نشأت في مناخ ثقافى فيه لـ (ألف ليلة وليلة) حضور متميزا فقد قرأت في سن التكوين (شهرزاد) لوفيق الحكيم، وسمعت تكرارا (شهرزاد) لمسكى كورسكوف، واستمعت إلى (ألف ليلة) التى صاغها للإذاعة بأسلوب أسر الشاعر والقاص الإذاعى المبدع طاهر أبو فاشا.

وفى هذا المناخ، قرأت (ألف ليلة وليلة) فى صياقتها الحديثة بقلم عبدالرحمن الخميسى فى جريدة «المصرى»، لم شعرت بجاذبية النص الأصيل فى طبعته الشعبية وحروف الطباعة القديمة، فكان لها سحر وقوة تأثير كبيران على.

وقد تأثر جيلنا فى الأربعينيات والخمسينيات بالكفاح الوطنى والمد الثورى للاستقلال والتحرر من العجمة، وكان لهذا التوجه الجهاش فى شباننا تأثير نافذ على اختياراتنا الأدبية والفنية، خاصة فى مجال التأليف المسرحى بالنسبة إلى.

فقد كان يضايقنى، فى سنوات النشأة، الفكرة الشائمة التى لا تتعرض لأى جدل أو مناقضة، وتقول إن المسرح العربى هو من لمار التحديث (اقرأ: التغريب) الثقافى، وكان النقد يجرى على مقارنة الإنتاج العربى دائما بالإنتاج المسرحى الأوروبى، وهتسكينه فى الملامب المسرحية الأوروبية واعتبار المسرحية الأوروبية النموذج الذى ينبغى على المسرحية العربية الاحتذاء به والنسج على منواله.

ولكن جيلنا - على ضوء بعض المؤشرات التى انتقلت إلينا من الجيل السابق - نزع إلى التمرد على هذه الفكرة، وإلى افتراض إمكان الاستقلال الثقافى (اقرأ أحيانا: الأصالة)، ولكن الافتراض كان يتسم بنوع من الحذر والحيرة؛ حيث كان البحث جاريا فى ضماثرنا فقط عن أصول أو منابع أو سند فنى أو أدبى يقوم مقام الكلاسيكيات فى الفنون أو الآداب، ويصلح للبناء عليه واستلهامه فى الشكل والأسلوب والصيغة المسرحية.

ومثل هذا البحث قد اكتسب شجاعة مضافة بتأميم قناة السويس والنجاح فى صد عدوان ١٩٥٦، وارتفاع حرارة الحماس الوطنى بعدها، حتى خرج البحث من صميم الضماثر إلى الجهر بالتعبير، فكان عند توفيق الحكيم كتاب (قالينا المسرحى)؛ وعند يوسف إدريس مقدمة مسرحية (الفراير)؛ وعند على الراعى كتبه الثلاثة الصغيرة المؤثرة التى ضمها أخيرا فى مجلد تحت عنوان (مسرح الشعب)؛ وعندى كانت محاولائى الفنية فى استلهام التراث الأدبى فى (ألف ليلة) والملاحم والجاحظ وغيرها فى إبداع القصص والأشكال الفنية وتطوير اللغة الفصحى المسرحية.

وقد سبقنا إلى الاهتمام بالفن الشعبى جيل من الأساتذة، فيهم الدكتور سهر القلماوى التى درست (ألف ليلة) بإشراف الدكتور طه حسين، والدكتور عبد الحميد يونس الذى درس الملاحم الشعبية أيضا، والأستاذ الرائد أحمد رشدى صالح الذى درس الأدب الشعبى، بأنواعه جميعا، دراسة محيطة.

وقد ساعدنى (ألف ليلة وليلة) فى خطتى لمحاولة تأكيد الهوية العربية لمسرحنا الحديث، كما ساعدنى أيضا فى محاولة تأصيل أطروحات مسرحياتى الاجتماعية والفلسفية ونفى أى إيهام بالتغريب لفكرة العدالة الاجتماعية، أو فكرة العلاقة بين الوهم والحقيقة، أو غير ذلك.

وقد تدرجت فى أسلوب استلهام (ألف ليلة وليلة) من مرحلة إلى أخرى، ابتداء من (حلاق بغداد) و (تمبل الكسلان) إلى (على جناح التبريزى وثابمه قفة)، ثم إلى (رسائل قاضى أشبيلية).

نفى (حلاق بغداد) قمت بصياغة قصة «يوسف وباسمينه» (الفصل الأول من مسرحية «حلاق بغداد») صياغة مسرحية نقلا عن حكاية «مزين بغداد» بالجزء الأول من (ألف ليلة) بأسلوب صريح ومباشر، ونقلت عن حكاية (ألف ليلة) شخصية أبى الفضول التى امتدت خيوطها إلى الحكاية الثانية «زينة النساء» (الفصل الثانى من «حلاق بغداد»)، وهى حكاية مصوغة مسرحيا من إحدى حكايات كتاب الجاحظ (المحاسن والأضداد)، وهى حكاية عن كيد النساء.

وقد كانت (حلاق بغداد)، بذلك، أقرب مسرحياتى المستلهمة من التراث إلى أصولها التراثية، وإن كانت تتمتع بصياغة درامية ومسرحية صرفة، كما أن شخصية «أبى الفضول» قد امتدت خيوطها المنبسطة فى قصة (ألف ليلة) إلى مداها الدرامى والسيكولوجى والفلسفى، حتى اكتسبت حيوية جديدة وواقعية اجتماعية متألفة.



ولم أتعهد أنا ذلك أو أخطط له تخطيطاً مسبقاً، وإنما كان استلهامى الواقع هو المعادل الموضوعى لاستلهامى حكايات التراث، وزاوية نظرى للواقع المعاصر هى رؤاى للتراث. وبهذا، فإننى لم أنزع إلى التجريد الفلسفى للتراث كما فى مسرحية (شهرزاد) توفيق الحكيم، ولم أنزع أيضاً إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية كما عند على أحمد باكثير فى (مضحك الخليفة أبو دلامة)، أو كما فى (مجنون ليلي) لأحمد شوقى أو (قيس ولبنى) لمزيد أباطة، مع تقديرى وإعجابى بكل من هؤلاء المؤلفين الكبار.

وقد كان نصب عينى فى (حلاق بغداد) أن أصور النزوع الإنسانى الملح على حب الإصلاح مهما كانت العواقب، وهو نزوع فى الطبع والشخصية والروح الإنسانية مثل حب الجمال وحب الطبيعة وحب الجنس الآخر.

وقد قدمت هذا التصور حقبة لمن دافعوا عن الإنسانية والعدل بإخلاص وموضوعية، بغض النظر عما أصابهم من هذا الدفاع أو عن المصلحة الخاصة.

ولكن (حلاق بغداد) لم تكن هذا فحسب، وإنما كانت أيضاً تجربة فى اللغة الفصحى على المسرح استلهمتها من لغة (ألف ليلة) نفسها وما تميزت به من جماليات خاصة؛ لعل طاهراً أباً فاشاً قد تأثر بها وطوعها لمسلسله الإذاعى الدرامى، فكانت جانباً جمالياً فى الدراما الإذاعية، ولعلها كانت كذلك فى الدراما المسرحية (حلاق بغداد).

وقد استلهمت من (ألف ليلة) أيضاً سحر التكرار - تكرار الأحداث.. انظر فى فن الزعرور العربى، انظر فى الأرابيسك وفى الخط.. انظر إلى تكرار الصورة بعد قلبها بحيث يتقابل متقاربا المصنفون المتمثلين فى الزعرور الواحد - انظر إلى تكرار الجملة سواء كانت: «بلغنى يا ملك الزمان... أم كانت: «... فسكتت عن الكلام المباح»، وما إلى ذلك فى المقامات العربية أو غيرها.

وانظر على ضوء هذا إلى بناء حكايتى (حلاق بغداد) الذى يشبه نجمتين يصلحهما خط، والخط هو أهرام الفضول، والنجمتان متوازيتان ومتمثلتان فى نهاية كل منهما، ودخول الخليفة والوزير والقاضى ومسروور بعد استدعاء على سبيل الخطأ.. انظر إلى دخول أبى الفضول الصندوق فى الفصل الأول ودخول أمين سر محكمة بغداد الخرج فى الفصل الثانى.. وهكذا. ولا تغفل أن هذه من الحمل المسرحية الشعبية، ولكن تأمل مغزى تكرارها وأوضاعها المستلهمة من جماليات تراثية كثيرة.

وقد دعانى إلى كل هذا الكشف عن سر الصنعة مآرج عليه المسرح الحديث من الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية وكشف الكواليس والكشافات وتركيب المناظر للجمهور.. ولكنى أترك ههنا القارئ والناقد والدارس الكثير مما لم أكشف عنه بعد.

وإذا كانت العلاقة بين حكايتى (حلاق بغداد) وأصليهما فى التراث علاقة واضحة، فإن العلاقة بين (على جناح التهريز) وتابعه قفة) وأصولها فى التراث قد تكون علاقة أكثر غموضاً.

فالمسرحية استلهمت حكايات ثلاثاً هي «حكاية معروف الإسكافي»، «وحكاية المائدة الذهبية»، و«حكاية الجراب»، وصاغت هذه الحكايات فى حكاية واحدة ذات فصلين وصورة بين الفصلين. وقد طرحت فى مسرحيتى أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية - حسب زاوية الرؤية التى تخبها - جوهرها نقد العقل العربى المعاصر وما بين نزعة التوهم والواقع من علاقة وثيقة.

خذها من أى جانب: الفن والحياة المعيشة - (ألف ليلة) نفسها قصص وهمية تمكس الحقيقة والواقع - أو خذ النزوع العربى الأصيل للخلط بين الأمانى والقدر.. ولا أزيد، وإنما أترك للآخرين تصور هذه المفارقة من زوايا النظر المختلفة.

ولاشك أننى قد اهتمت كثيراً فى هذه المسرحية عن أصولها البسيطة الواضحة إلى عالم من السحر الفلسفى أو النفسى أو الفنى، كما نشاء.

ولكن انظر معى أيضاً إلى الشخصيتين «التبريزى» و«قفة» - كالصورة الموجهة والصورة السالبة للشخص نفسه.. ما بينهما من تماثل يكافئ ما بينهما من اختلاف، وانظر إلى علاقة هذا بالفن الزخرفى العربى والإسلامى.

وقد عمدت أيضاً إلى تطوير أسلوبى فى اللغة وتأكيد جمالياتها المستلهمة من (ألف ليلة)، فضلاً عن التوصل بذلك إلى تأكيد لون من الإغراب المسرحى، والتأثير الجمالى.

وقد انتقلت بالتبريزى من مرحلة الموقف المسرحى كما فى (حلاق بغداد) إلى مرحلة الميلودراما الشعبية، أى القصة الملحمى، وهو أقرب إلى ما فى (ألف ليلة) من سحر قصصى.

وتمثل (رسائل قاضى أشبيلية) مرحلة ثالثة فى أسلوبى لاستلهام (ألف ليلة)، فالحكايات الثلاث أو الرسائل الثلاث لا أصل لها فى (ألف ليلة)، وإنما تتألف من عناصر قصصية من (ألف ليلة) وظفتها فى حكايات جديدة بأسلوب (ألف ليلة)، فكانها حكايات منسوبة من (ألف ليلة)، أو كأنها من الليالى التى سقطت فى النسخة المصرية من (ألف ليلة).

وقد زعم البعض أننى كنت أعصى خلف التراث اتقاء لمقص الرقيب، ولكن هذا تبسيط مخل. ولو كان القصد هو اتخاذ قناع للتخفى، فاستلهام التراث ليس القناع الوحيد، وربما تصلح قصة حب عصية لهذا الغرض.

وما يدحض هذا الزعم أننى كنت أتوخى دائماً وضوح المضمون فى مسرحياتى لإخفاء المضمون، ولو كنت أريد اتقاء الرقابة لم أكن لأطرح قضية الديمقراطية فى (حلاق بغداد) بالرمز الواضح الصارخ لمنديل الأمان لكل رجل فى الرعية، وغير ذلك.

وقد ألهمت (ألف ليلة) بدايات الأدب القصصى الأوروبى فتأثر بها أعمق تأثير، وكانت (ألف ليلة) أيضاً هى باب الدخول إلى المسرح العربى الحديث منذ القرن التاسع عشر، وهو الباب الذى نفى الغربة عن هذا الفن الحديث والتحديثى، واجتذب له الجمهور.



وفي جيلنا ساهمت (ألف ليلة) في تعريب المسرح، وفي دخوله الوجدان العربي، وفي تأكيد مصداق الأطروحات الاجتماعية والسياسية في مضمون المسرحيات المستلهمة من (ألف ليلة)، كما ساهمت في توسيع قاعدة المشاهدين للمسرح والمهجين والمتذوقين له.

وكما نذكر دائما فضل (ألف ليلة) على الأدب العربي والعالمي، فلا بد أن نذكر فضلها على المسرح العربي بخاصة.. ومن يتعمق في البحث في جماليات الأدب العربي الحديث أو المسرح أو الفنون بوجه عام، فلا بد أن يكثر على عناصر تأثير (ألف ليلة) في كل هذه الفنون من ناحية الشكل والتراكيب الفنية والخيال الإبداعي، وهذا أثره لمن هو أكثر مني تخصصاً في دراسة الفنون.



الاتا والليالى

بدر الديب

لا أظن أن هناك مصدراً أو كتاباً علمياً وأدبياً ولقننى ما أملك من الحكمة، إذا كنت أملك منها شيئاً، مثل (الليالى). وهذا الكلام بالنسبة إلى ليس تعبيراً أدبياً أو مجازياً، ولكنه حقيقة راسخة ثابتة فى نفسى، وأظن أنه يصدق على الكثيرين منا نحن العرب، وعلى وجه الخصوص المصريين، هذا الكلام، أو على الأقل يصدق على من عانى منا الحب والضيعة والأمل فى المستحيل أو طلب المعرفة المطلقة أو حلم بالجمال الكامل. ولدينا نحن المصريين، إما بتاريخنا أو بجغرافيتنا بلادنا أو بما مرت به بلادنا من مصاعب استعداد كبير لأن نتلقى درس (الليالى) أو دروسها وأن نحفظ لهذا الكتاب مكانه ودوره فى التراث الإنسانى.

هذا المكان والدور للكتاب فى تراث الإنسانية بجمالان من الصعب على الفرد، أى فرد منا، أن يقص حكايته معه. فهذه القصة، إن كان المرء صادقاً أو استطاع أن يكون صادقاً، هى قصة حياة كل منا أو هى على وجه التحديد، فى نظرى، قصة حياتى أنا. فأنا لا أستطيع أن أنزع هذه الحياة من (الليالى) أو أن أنزع (الليالى) منها، لأننى فى الحقيقة عشت فى صفحاتها أو فيها وكأنما أنا من (الليالى) بمعانيها وشخصياتها وشحناتها الشعورية الواعية واللاواعية. بل إننى قد لا أستطيع أن أعرف نفسى إلا من خلالها، وفى حكمته وفى أسلوبها وفى طريقتها فى القص والحكاية ومعاشة الحكمة المترسبة فى تجربتها الواسعة العريضة الغنية المتعددة.

لقد ظهرت (الليالى) فى كل ما كتبت، ومنذ أن بدأت الكتابة حتى الآن، وقد قارب عمري أن ينتهى دون أن يفرغ شوقى واستعدادى للعودة إلى (الليالى) والعيش فيها. وليس هذا أيضاً تعبيراً

مجازياً. فـ(الليالي) من حيث هي كتاب وتجربة، حياة وتعبير، قائمة في كل عمل أخرجه. منذ (حرف الحاء) القديم حتى (إجازة نفرغ) التي كانت - إلى الآن - آخر رواياتي أو كتاباتي الفنية التي لم تنقطع وأرجو لها ألا تنقطع. ولا يمكن لي أن أطالب القارئ الذي يريد أن يعرف علاقتي بـ(الليالي) - ولست أدري لم يريد القارئ هذا - إلا أن يماود قراءة قطع (حرف الحاء) أو قصص (حديث شخصي) وما كتبه عن «تودد الجارية» وعن «قمر الزمان» وما أسميته «قصصاً واقعية من ألف ليلة وليلة» ثم أن ينظر في تجربة المقارنة بين (الليالي) و (الكوميديا الإلهية) في (إجازة نفرغ) وأن يراجع صور وأحداث حكاية «وردان الجزارة» في الكتاب نفسه ومصرع الفنان كأنه صورة من (الليالي)، بل إن «زمردة أيوب»، وهي القديسة المسيحية والمرأة المصرية التي أحببت وتمنيت أن تكونها، تمارس القص الضروري كما مارسته شهرزاد وتحكي والموت مسلط على رقبته. إنني أخجل طبعاً أن أطلب من القارئ أن يماود هذه القراءات أو أن يقرأها إذا لم يكن قد فعل، والكثير من القراء ولا شك لم يفعل.

ولكنني أجد نفسي في الحقيقة عاجزاً عن أن أكتب شيئاً جديداً غير ما كتبت. فلقد حكيت فيما مضى كيف قرأت (الليالي) وكيف استخدمت نسخة جدتي لأقرأها في السر حتى كبرت، وكيف تعلمت منها المعاني الأساسية في فكري وحياتي، معنى الحب والمستحيل ومعنى الكينونة المقابلة للحياة ومعنى التفرقة بين الصفة التي تملك الروح وتجعل لها معنى وهماً موحداً، والصنعة التي نمارسها في حياتنا لنكسب عيشنا وقوتنا والتي تبعثنا عن كينونتنا أو نصطرح معها ونضطرنا للحيل والتحايل. إن كل امرأة أحببتها، كانت من (ألف ليلة وليلة)، وكل مدينة عشت فيها أو زرتها، وقد جيت العالم، كانت تتخيل لي على صفحاتها وأعيش فيها من جديد. بل إن كل معنى فلسفي أو جمالي حاولت فهمه أو السيطرة عليه نابع منها، وهو على صفحاتها أكثر وضوحاً وحسماً. فلا يمكن إذن أن أكتب، بالتفصيل، شهادتي عن (ألف ليلة وليلة) وإلا كان على أن أظل أتمدث عن نفسي حديثاً لا ينقطع إلا بالموت الذي أصبحت أحسه قريباً وشيكاً، على أن استعد له بما استطعت من صدق، ولا يجوز أن يكون هذا الاستعداد مقارنة غير صادقة أو كذبا وإخفاء لا مبرر حقيقي له.

في أواخر أيامي استبدت بي (ألف ليلة وليلة) وكرست سنة من عمري أو أكثر على ما أذكر لأعاد حكاية «حاسب كريم الدين وملكة الحيات»، وهي مسرودة مسجلة في (الليالي) من الليالي ٤٦١ - ٥٢٧. وقد كتبتها على أنها مذكرات حياة. ولكنني في الحقيقة - كما قلت لم أكتب هذه المذكرات بل أعدت كتابتها؛ فهي مكتوبة مقروءة في (ألف ليلة وليلة) لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمي وأسلوبى الذي اخترته لإعادة الكتابة. «فالواقع أن إعادة الكتابة هي تقرير للعجز عن الفهم أو هي محاولة لفهم ما لم يكن مفهوماً أو ما لا يمكن فهمه، وما أكثر ما لا يمكن فهمه في حياتي... وهكذا بدأت إعادة حكاية حاسب كريم الدين، وأجد نفسي مضطراً أن أكرر الكثير مما كتبت في هذا الكتاب.



فالبطل الكاتب الذى لا أدرى إن كان هو أنا أم هو فعلاً حاسب كريم الدين، وهل كلامه كلامى أم كلام (الليالى)؛

« ولكنى وقد تقدم بى السن الآن قد وجدت أن القصة المكتوبة قد اختلطت فيها الحقائق، بل تعارضت مع الواقع فأخفت الكثير من المشاعر وأسقطت الكثير من الوقائع. فأنا مثلاً على عكس ما تقول القصة المكتوبة لا أنعم بهذا القدر من المعرفة الكلية الشاملة التى تنسبها لى فى آخر حياتى ولا أظن أحداً يمكن أن ينعم بها، كما أننى مازلت أنتظر، ولم يصلنى، بعد، هازم اللذات ومفرق الجماعات. ولكنى، وقد أحسست تقدم السن ورأيت أن عيني بدأتاً تضعفان ضعف الشيخوخة، وبدأ بداخلى الشعور بالفناء القادم على، شعرت أن على أن أحسب وأن أحاسب ما مرّ من أيام ».

وبواصل حاسب كريم الدين اعترافه أو شهادته فيقول:

« وأول ما أدركته فى كشف الحساب والأمر الذى جاء فى مقدمة كل أمر، هو أن الكتابة كذب وتزييف. لما حدث. فما هو مكتوب ليس ما هو حدث إلا إذا قلت إن ما حدث هو المكتوب، وسكت. وكل كلام أقول له هو - أيضاً - كذب وتزييف. فمجرد القول بتحديد لواقع يخلو منه القول فأنت لا تخفى ما حدث بل تقول ما يحدث وأنت لا تنقل الواقع بل تصنع واقعاً لا يمكن نقله لأنه دائماً يحدث وأنت تقوله وهكذا تغيره دائماً وتكذب عليه ».

إعادة الحكاية، إذن، هى ما نريد وما يمكن عمله وليست الحكاية أو الشهادة.

« ها أنا فى الحقيقة أتمجّل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات الهيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً. فلا أظن أن الصدق الكامل يرضى بأن تنتقل فى الكتابة من كلمة إلى أخرى لأن بينهما ما لا نهاية له من كلمات ».

فليعفى القارئ إذن من كتابة حكايتى مع (الليالى) فقد كتبتها ولا أملك الآن أن أعيد حكايتها، لأنها تجربة قاسية تماماً، مثل الموت، لا يكاد أن يكون من الممكن أن تتكرر أو أن تعاد وإن كان من الممكن أن يكون المرء واعياً بها متيقظاً لها، كما فعلت زمردة فى أوراقها.

« ولست أزعم أننى قد أمسكت بالمعنى من حكايتى أو حياتى فلقد وجدت، بعد كل ما حصلت أو أعطيت من حكمة أن المعنى ظل منعكساً لـ «كن» الخالقة يتجدد ويتسع ويتلقى منها، مع تغير المكان ومرور الزمان أشكالاً جديدة قد



تصاعد وتتراسب وقد تفرق وتسقط لبدء رحلتها من جديد من البدء الذى لا ينتهى، وهكذا فقد وجدت أن المعنى هو دائماً نهاية مظنونة يتولد منها دائماً بدء جديد.

هذا درس من أهم دروس (الليالى) التى تلقيتها والتى صاحبتنى طول حياتى، وأن أحاول أن أستخلص المعنى: «ولقد مرّ على حين ظننت أننى مع حكاية حاسب كريم الدين قد وصلت إلى صلب المعنى الذى يجمع ويستخلص الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية ثم الإسلام الذى يحيط بهما معا وبقهرهما فى الروح والتاريخ والأرض».

فهل تصبح حكايتى مع (ألف ليلة وليلة) أو حياتى انعكاساً لما حدث فى السماء. ولكنى سرعان ما وجدت هذا المعنى الكبير ينداح ويتسع وتتلاشى حدوده وأركاناه لينصرف إلى النظر والحصر. ومن البدء الجديد ينصرف المعنى المظنون إلى ثراء التراث البشرى كله فى كل أصقاع الأرض وحلقات التاريخ عند اليونان والهنود وعلى أرض بابل وفارس القديمة «فهل إذا اعتبرت المعنى ضفائر مجدولة كان ذلك أقرب إلى إدراكه والإمساك به، أم أننى مهما ضفرت به يظل منسدلاً كشعر المرأة الجميلة، كل شعرة منه فيها كل المرأة، وكل الأنوثة، وكل السحر الذى لا ينتهى ولا يمكن الإمساك به».

أليس هذا هو أقرب مقارنة لمعنى (ألف ليلة) فى حياتى وحيات الكثيرين منا. إننا نقول كثيراً إن (ألف ليلة وليلة) عرافات أو كالأحلام أو نتيجة وعى جمعى، ولكن الحقيقة أن معنى الحكاية، وبالتالى معنى (ألف ليلة وليلة)، لا يتغير سواء كانت الأحداث حلاًماً أم كانت واقعاً فريداً متميزاً «فالحلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى، والأحداث والكلمات فى الحالتين مستقلة بالدلالة والمغزى».

وقبل أن أتوقف فى الحديث عن (ألف ليلة وليلة) فى حياتى، أحب فقط أن أشير إلى معنى الواقعية التى أجدها فى (الليالى). فـ(الليالى) فى نظرى، وفى حسى الفكرى والجمالى، قصص واقعية أو أعمال فنية تعتمد على الرؤية والحس والمباشرة الكاملة للواقع الذى تصنعه بالروح والبدن. وهذا ما حاولت أن أثبت وأن أحياه فى «حكاية قمر الزمان» وفى «حكاية حاسب كريم الدين»، وما أجد أنه من الضروري أن نفهمه من خلال (ألف ليلة)، وبذلك نمشها على أنها واقعنا أو إثراء كبير لهذا الواقع.

لقد نقلت على الحياة والذكرى والليالى والأيام التى عشتها مع (ألف ليلة وليلة)، وبحسن بى أن أسكت عن الكلام المباح.





ألف ليلة ..

من الزخرفة والتخطيط

جمال الفيضان

ترتبط (ألف ليلة وليلة) بالبداية، والمسار. أهايشها منذ أن بدأت القراءة والإيمان في عالم الخيال، وتستمر الدفقة مع مضي العمر على مستويات مختلفة. (ألف ليلة) أحد ثلاثة كتب لا أسافر إلا بصحبتها إذا أقلعت أو يمت الوجه تجاه أى منطقة أو بلد بعيداً عن موطنى، (القرآن الكريم)، (ألف ليلة)، (حماسة) أبى تمام. عرفتها منذ الطفولة، أسفار، حكايات وأحاجيب، مع بدايات المراهقة كنا نطالع سطوراً تحوى إشارات جنسية قليلة جعلت الكتاب مبهوذاً ممن يجهلون حتى بعد حذف تلك السطور من الطباعات الحديثة.

فى مكتبتى قسم خاص بـ (ألف ليلة)، طبعات مختلفة، طبعة كلكتا (١٨١٤) الأولى على الإطلاق. طبعة بولاق (١٨٣٥) وهى الأتم، طبعة محمد صبيح التى صودرت وأفرج عنها، طبعة جزائرية فى أربعة مجلدات صغيرة للجيب، وهى كاملة تقريباً بالقياس إلى طبعة بولاق، طبعة بيروتية قديمة عن مطبعة الآباء اليسوعيين، طبعة أوروبية قديمة فى برتسلاو نشرت سلسلة فى مجلة التراث الشعبى العراقية، وأخيراً طبعة محسن مهدى المحققة التى أصدرتها دار بريل فى هولنده، لكنها لا تحوى إلا مائة وستين ليلة هى مجموع ما ضمه أقدم مخطوطات (ألف ليلة) التى اعتمد عليها المحقق، ويوجد أصله فى المكتبة الوطنية، فى باريس. بالطبع لن أتناول الفروق بين هذه الطباعات، إنما أردت أن أبين موقع (ألف ليلة) من نفسى، خطاطها، أو رساما، هى الرؤية نفسها التى ضمنت فى عمل الراوى القديم المجهول الذى صاغ هذه الحكايات، أو تلك الملاحم الكبرى، مثل (الهلالية)، و(سيرة سيف بن ذى يزن)، و(ذات الهممة)، و(عنترة). واستمر فى التوقف عند (ألف ليلة وليلة) التى أعتبرها ذروة فن القص العربى، وعندما أقول العربى، فإننى أعنى

الميراث الثقافي والفني الداخل في عناصر تكوين الثقافة العربية، والمنتمى إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة، وحضارات متعاقبة، متجاورة، ومؤثرات وافدة، متفاعلة من ثقافات أخرى.



يقول الباحث التونسي الأستاذ على اللواتي: إن التجريد الزخرفي بدأ من تبسيط الأشكال النباتية، بدأ هذا الفن انطلاقه في العصر العباسي، وتحول الفن الإسلامي في جزء كبير منه إلى فن نقشى يجسد كلام الله، ناشر آياته فوق كل شيء يصنعه الإنسان، كما أصبح فناً للزخرفة النباتية والهندسية، زخرفة مطلوبة لذاتها، لا مجرد التزيين، وهو أيضاً فن خصب ومتنوع بشكل مذهل. ويرى هذا التزيين بتنوعه الخارق، وإيقاعه المتواصل «ذهنياً» خارج المادة التي تحملها، إلى إيجاد متعة منقطعة النظير، تتصل بالتأمل في الله، المقتدر غير المحدود الذي يعجز الإنسان عن وصفه، وذلك بعيداً عن أي شكل طبيعي معروف ومحدد، يمكن أن يلهي الإنسان عن وجهه الكريم.

لقد أدت النصوص المقدسة والقاللة بتحريم التشبيه إلى إيجاد فن بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير. لقد لجأ الفنان المسلم إلى عدد من الأساليب التشكيلية التي ترمي إلى الابتعاد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة.

ويرى الباحث الأوروبي الكسندر بابا دويولو أن الفنان المسلم تكيف مع مطالب النهي الديني. وأدى هذا إلى تصور خاص جداً للعمل الفني في الحضارة الإسلامية، وهو أن هذا العمل ينبغي ألا يكون مرآة أمينة للعالم المرئي، بل هو عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلي داخلي، وبذلك بابا دويولو في بحثه الذي ناقشه في جامعة السوربون وترجم مقدمته على اللواتي: «إن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون»، وإن «جوهر كل فن وقانونه الأسامي هو أن يكون عالماً مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص».



عندما صاغ الفنان التشكيلي المسلم رؤيته تلك، كان يستمد عناصرها من التراث الإنساني القديم. وإذا نظرنا إلى الأشكال الرئيسية في فن الزخرفة العربي، سنجد أصولها في ثقافات العالم القديم.

المربع، أصله يوناني، ويرمز إلى العناصر الأساسية الأربعة، التراب، الماء، الهواء، والنيران.

أما المثلث، فينحدر من العصر الفرعوني، يعبر عن الصلة بين السماء والأرض، بين البداية والنهاية التي تتلاشى في نقطة من الفراغ، نقطة اتصال المادة بالروح، أليس هذا ما يوحي به بناء الأهرام؟ واعتقد أن المثلث الفرعوني هو الأصل التاريخي للنجمة السداسية التي أخذها الإسرائيليون واعتبروها رمزاً لهم.



أما الدائرة فأصلها مصرى وهندى، ترمز إلى الشمس، إلى أفق السماء، إلى الوحدة، إلى البداية والنهاية، إلى الاتصال والانفصال، فى كل نقطة من محيطها تبدأ وتنتهى أيضاً، تماماً كدورة الحياة. كالحياة التى تتضمن الموت والموت الذى تنبعث منه الحياة. إنها المحيط الذى يدور حول المركز. فلنعتبر أن الحكاية التى تبدأ منها قصة شهرزاد نفسها هى مركز الدائرة، وهى منطلق الخط المستمر، اللانهائى، الذى يحيط ويتخلل أيضاً ما تحويه (الليالى) من حكايات.

داخل الدائرة يمكن أن يتم فى فراغه تشكيل المربع، والمثلث، وشبه المنحرف، والمستطيل، ثم تجزئ المساحات الناشئة إلى ما لانهاية. أما شكل اللولب، المستوحى من كرمة العنب فأصله سومرى وبونانى، أما الخمس فيونانى، والمثلث ينسب إلى الخاتم السليمانى. ثم تقابلنا بقية الأشكال من عقد، وصفائر، وأطباق نجمية، وشبكات، وتختلط المؤثرات المنحدرة من فنون العالم القديم، منصهرة فى رؤية الفنان المسلم الجديدة، التى حققت - بالفعل - الخصوصية.



لا يعنى ثبات هذه الأشكال جمود الفن الإسلامى الزخرفى، ومضيه وفقاً لقواعد محددة، إنما كان هم الفنان وشغله الشاغل البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد عن تماس قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لفتوالد باستمرار فى حيوية وتدفق لا نهائين. وبقابل هذا فى (ألف ليلة) الوحدة والتنوع. فالمعمل يحفل بمئات القصص التى تختلف شكلاً ومضموناً، هوالم متتابعة، تبدو متصلة لكنها مستقلة.

فى الرسم الزخرفى الإسلامى، تتأمل الوحدة، وفى اللحظة التى يميل إليك أنها انتهت، تفاجأ عند نقطة معينة فى الفراغ أن الوحدة التالية تبدأ، تماماً كقصص (ألف ليلة وليلة)، إذ توشك الحكاية على التمام، على الاكتمال، تبدو جملة كأنها عارضة، يضرب مثل كأنه قيل مصادفة، كلمات قليلة لكنها تؤدى إلى بداية حكاية جديدة. والدافع يكون غالباً الحكى من أجل النجاة، شهرزاد تقص كل ليلة ما يقرب من ثلاث سنوات متصلة؛ حتى تنقذ نفسها، وبنات جنسها.



التجار الثلاثة يحكى كل منهم ما جرى له مع الغزالة، والكلبشين، والبغلة، ليمضو الجنى عن صاحبهم. هكذا الأمر فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث» هذه الحكاية التى أَدْعُو الشخصيتين إلى دراستها، وتحليل عناصرها، ومقارنتها بالأشكال الزخرفية العربية. مبدئياً، سنجد أنها تختوى على اثنتى عشر حكاية متداخلة، تشبه النجمة الزخرفية الاثنى عشرية. ولكن هذا التقسيم ليس نهائياً، فلو أمعنا النظر سنجد أنه من الممكن تجزئ هذه الحكايات المتداخلة إلى أخرى. وعندما توشك الحكاية المركزية، المحيطة، على الانتهاء، تبدأ حكاية التفاحات الثلاث، ومنها تتفرع حكاية

المرأة التي قتلت ظلمًا، وحكاية الوزين نور الدين المصري، وبدر الدين البصري، ومن ثم حكاية حسن البصري، ثم حكاية ابنه، وحكاية زوجه، ثم تبدأ حكاية الأحذب الذي يتهم بقتل أربعة، الواحد تلو الآخر، لكل منهم حكايته، آخرهم المزين الذي يقص سبع حكايات كل واحدة تتعلق بأحد إخوانه، وهكذا إلى ما لا نهاية، حتى وإن بدا ثمة خاتمة فإنها تتضمن بداية جديدة.

*

تمضى المخطوط في فن الزخرفة العربي وفقًا لنظام خفي، صارم، لكنه تلقائي أيضًا، يتقاطع الخط بالخط عند نقطة معينة، فكأنه تقابل المصائر، ففي اللحظة التي تلحم فيها النقطة بالنقطة، يقع الفراغ، فتتخذ المخطوط وجهات شتى.

وعلا ل هذا التلاقي والتفرق تتوالد الأشكال المختلفة، من مربعة ومخمسة ومسدسة، من هندسية وأخرى مورقة. إن الغاية من التكوين هنا هي التعبير عن الكل، وليس إبراز شكل معين لذاته. لكن هذا الكلي أيضًا يحتوي على الموجودات، والتفاصيل الصغيرة، الدقيقة. وربما يفسر هذا، التطور الإسلامي في المنمنمات التي نرى المخطوطات القديمة، حيث تتجاوز المستويات، ويتفرع كل منها عن الآخر، فترى الواقع في جملة، وليس في محدوديته، وإن لم يغب عن الناظر أدق التفاصيل.

*

من خلال معايشتي لـ (ألف ليلة وليلة)، أقول بوجود صلة وثيقة بين فن العمارة الإسلامية، وفن الزخرفة العربي. صلة نتاج تكوين خاص ورؤية، لعل إدراكها والوعي بها يسهمان في فهم عناصر القص العربي واستيعابها؛ من أجل الوصول إلى أشكال خاصة تسهم في إتاحة فرصة أكبر ومساحة أوسع للتعبير.

ما طرحته يمثل المخطوط العامة لاجتهادات شديدة الخصوصية تبلورت عندي أثناء معايشة هذا العمل الفذ الذي أزهج أن أسرار لم تتكشف بعد. ربما أصبت، وربما أخطأت، لكنني في كل الأحوال أشير وأحاول لفت النظر.. ولكن لا يتوقف الأمر عند الزخرفة، بل أرى ثمة علاقة بين تصميم المدن وتصميم (ألف ليلة).

مدينة الليالي

مدينة فاس، ١٩٧٩..

أحد أيام ديسمبر، أي منذ عشر سنوات تقريبًا، وقفت في فناء مدرسة العطارين، أتأمل النقوش التي تغطي الجدران، قطع الزليج الدقيقة، المختلفة، التي تشكل وحدات زخرفية رائعة، متصلة، منفصلة، لانهائية. تبقى الناظر إليها في تأمل دائم، أما المقرنصات الجصية، والخشبية، فتتراكم في تجاور بديع، لا يلغى خصوصية كل منها.

يومها انبثق داخلى الخاطر، لو أننى أقدر على تحقيق ذلك فى النشر، أكون حقاً أنجزت أمراً فريداً، إن على مستوى اللغة، أو على مستوى التكوين، وبالأخص، المعمار الروائى. ولأننى أؤمن أن الرواية هى فن كل الفنون، لم يزل هذا دأبى، وجوهر جهدى. يدفعنى إلى ذلك الرغبة فى تحقيق الخصوصية، من خلال عناصر مختلفة، متصلة، أوثق الصلة بالمضمون، بمشاعرى، برؤيتى للحياة والكون، ومحاولتى النفاذ إلى كنه الصيرورة، صيرورة الزمن، والوقت. مع معاشنى لـ (ألف ليلة وليلة)، اكتشفت أن القصص القديم حقق هذا بالفعل. القاهرة القديمة، فاس البالية بالمغرب، مراكش، صنعاء المتيقة، البصرة، مدن عربية عرفتها، وعاشتها. فى الأولى أمضيت جل عمرى، وفى الأخيرة نجولت وشاهدت وعانيت. فى عام ألف وتسعمائة وخمسة وثمانين ولجت قصبة تونس، شارع رئيسى مودى، عريض، تماماً مثل قصبة القاهرة التى كانت تصل بين بوابتها الرئيسية وقلعة الجبل، هذه الطرق الفسيحة، يتفرع منها خطط، جمع خطط، أى طرق طويلة تحيط بناصية متكاملة، وهذه الخطط تؤدي إلى بوابات، كل منها مدخل إلى حارة، والحارة داخلها مجموعة من الدروب، والدروب تتفرع إلى أزقة، أو زنقات كما تعرف فى المغرب، وأحياناً تحتوى الزنقة على عطفة. هكذا يتوالى تصميم المدينة العربية القديمة من الأفصح، إلى الضيق، فالأضيق. طبعاً هناك مركز دينى وهو المسجد الجامع، ومركز دنيوى هو قصر الحاكم أو القلعة. هذا تصميم لم يأت من فراغ، إنما هو نتاج حاجة اجتماعية، ومناخية، ومعمارية، وعسكرية، ألم تؤد متاهات قصبة الجزائر إلى جعلها مقراً للمقاومة، صمب على الجند الأغراب اختراقها؟ الوضع نفسه واجهه نابليون فى القاهرة القديمة مما دفعه إلى محاولة إزالة أبواب الحارات. فى الطرق الكبرى تنتظم الأسواق، هنا يجرى المجمعوع، يجد الناس حاجاتهم، ولكن بيوتهم هناك فى داخل الحارات والأزقة والدروب، حيث الحيوانات الخاصة، حيث يتجزأ العالم الكبير إلى هوالم صغيرة. أما هذا التصميم فيؤدى إلى حجب الرياح المثيرة للأتربة، الحارة، إلى كسر حدثها، إلى ميل الظل على الظل، إلى الإحاطة بالحارة، والحد من التيارات الباردة فى الشتاء، تصميم يبدأ من الكلى، ويتجزأ، حتى يبدو ويخيل إليك أنه سيتلاشى، فيبدأ عندئذ من جديد.

إذن.. كيف يبدو الأمر فى مدينة (ألف ليلة وليلة) التى تخوى البلاد والمحيطات، والمعجائب والغرائب، والمصائر والحيوات ؟ ..

*

المركز، أو البؤرة، هنا، حكاية الأخوين الملكين. الأول، يرى امرأته تخونه مع عبد أسود، بهج، يخرج قاصداً أخيه، يسعى إلى إيجاد تفسير ما جرى له. وهناك يرى الجوارى العشر ومعهن امرأة أخيه مع العبيد السود، ومن يرى مصيبة غيره تهون عليه مصيبته، يحكى لشقيقه ما جرى، فيخرجان هالمين، وفى البر الفسيح تبدأ حكاية العفريت الذى وضع معشوقته فى صندوق محكم، التى تنتهز فرصة نومه لتجبر شهریار على مواقعتها. وبعد أن رأى شهریار ما رأى يعود إلى ملكه



كارها النساء، مقررًا الزواج من المرأة ليلة واحدة فقط، حتى تتطوع شهرزاد للزواج منه، مضرة الخطة والنية على إنقاذ بنات جنسها. ولزاء إصرارها يحكى لها والدها حكاية الحمار والثور، نصر على قرارها، فيحكى لها حكاية أخرى، يريد إنقاذها بالحكاية، وهى تضرر النية نفسها أيضًا، تريد إنقاذ نفسها وبنات جنسها بالحكاية أيضًا، فهى تحكى لكى لا تموت، وهنا سر توالد الليالى. وليست هى فقط التى تفعل ذلك، ولكن معظم الشخصيات التى تروى سيرتها يقدمون أيضًا على الحكى حتى لا يموتون. ويتزوج شهریار من شهرزاد، وتطلب هى من أختها دنازاد أن تطلب منها قص بعض ما تعرفه، هكذا تبدأ الليالى، وهكذا تتم الحكاية/ المركز، التى هى أيضًا بمثابة المدخل، البوابة الرئيسية المؤدية، أو السور المحيطة، الملتف، وهذه البوابة، أو هذا السور، ليس كلاً واحداً، إنما يضم أجزاء عدة أيضًا، ولكنها أدق، تؤدى فى مجموعها إلى الجزئى أيضًا.

تبدأ (الليالى) فى أقدم نصوصها الخطية بحكاية التاجر الذى رمى نواة البلح فقتل جنياً دون أن يقصد، وظهور والد الجنى الذى يتوعده بالقتل، فيطلب التاجر مهلة سنة حتى يعود إلى أهله ويسدد ديونه للناس، وبعد سنة يرجع فعلاً إلى الموضع نفسه، ويجلس منتظراً، وهنا يقدم عليه ثلاثة شيوخ، لكل منهم حكاية غريبة. يرجو كل منهم الجنى أن يصفى إلى ما جرى له فإذا وجده غريباً يهب له ثلث دم التاجر. وتتفرع أمامنا ثلاث حكايات، حكاية الشيخ الأول وامرأته التى سحرته إلى غزالة، والثانى وأخويه المسحورين كلبين، والثالث وابنة عمه المسحورة بغلة. تؤدى الحكايات الثلاث المتفرعة إلى إنقاذ التاجر.

هكذا تنتهى خطة أو حارة، لكنها ليست سداً، إنما تؤدى إلى حارة أخرى، ونقطة الأصل عبارة ترد على لسان شهرزاد: «وليس هذا بأعجب من قصة الصياد والمفريت»، أو «أين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة؟».

تبدأ الحارة التى تضم حكاية الصياد الذى أخرج المفريت من القمقم، فقرر المفريت أن يكافئه باختيار طريقة موته، يتحامل عليه الصياد حتى يميده إلى القمقم، ويرجوه المفريت الإفراج عنه، وهنا يتفرع درب من الحارة الرئيسية، يحوى حكاية يروىها الصياد عن الملك يونان، ولكن هذا الدرب يتفرع إلى آخر، فيه حكاية التاجر والبغاء التى يروىها الملك يونان نفسه، وهذا الدرب يؤدى إلى رحبة صغيرة يخرج فيها المفريت من القمقم، بعد أن يقرر مكافأة الصياد، ثم يتفرع الرحبة إلى عدة دروب وأزقة متداخلة، فالمفريت يقود الصياد إلى بركة السمك الملون، ومنها يأخذ الصياد أربع سمكات إلى السلطان، لكل سمكة حكاية، وهذا يقود إلى حكاية الشاب المسحور، ثم حكايته مع زوجته التى خانتها، ثم حكاية المدينة المسحورة التى تقع على بعد نصف نهار.. عند ذهاب الصياد بمفرده إليها، ولكن عندما يصاحب السلطان ويقف على ما جرى فيها، يكون الركب كله فى حاجة إلى سنة كاملة للعودة. (لننظر هنا إلى تخطيط الزمن والمسافات المكانية، ولكن هذا موضوع آخر).

ينتهي الخط الذى يحوى حكاية الصبياد والعفريت، هذا الخط الذى تفرعت منه حكايات شتى، كل منها بمثابة حارة، أو درب، زقاق، عطفة، رحبة، لتبدأ حكاية أخرى من أجمل وأعقد حكايات (ألف ليلة)، وهى حكاية «الحمال والثلاث بنات».

يلتقى الحمال بإحدى البنات فى السوق، تقوده إلى البيت حيث شقيقتيها، يشترطن عليه ألا يتكلم عما يشاهده، ثم يصل الصعلوكان، ثم يصل الخليفة هارون الرشيد ووزيره، وهارون الرشيد شخصية تتكرر كثيراً فى حكايات (ألف ليلة). إن ظهورها يمثل أحد عوامل الوحدة فى هذه المدينة الهائلة، أو النغم الذى يتكرر على مسافات معينة يؤكد وحدة العمل، وتماسكه.

البنات يصرخن، يضررن بعضهن، ويجلدن الكلبتين السوداءين، الخليفة لا يطيق صبراً، يريد أن يعرف حكايتهم، يدفع بالحمال كي يسأل، البنات يفضن، يستدعين العبيد السود السبع، يأمرن بقلع رقاب الضيوف، ولكنهن يستفسرن عن سبب عور الصعاليك، فتبدأ حكاية الصعلوك الأول، كيف فقد عينه على يد الوزير؟ ومنها تتنوع حكاية أخرى، عن ابن عم الصعلوك، ثم تتوالى حكايات الصعلوك الثانى، ثم حكاية الثالث التى يرد فيها ذكر جبل المغناطيس، والقصر المعلق فى الهواء، والجواري الأربعين، والباب التاسع والتسعين.

بعد انتهاء حكايات الصعاليك الثلاثة، نقص البنات ما جرى لهن، وننتهى «حكاية الحمال والثلاث بنات»، ولكنها لا تؤدى إلى جدار مسدود، إنما تبدأ منها حكاية التفاحات الثلاث.

هكذا تتوالى الحكايات، منها الرئيسى، والفرعى، كل حكاية تؤدى إلى الأخرى. يبدو الأمر تلقائياً، كأنه دون ترتيب، أو يخضع لشذاع تلقائى، ولكننا إذا أمعنا النظر سنجد نظاماً محكماً، صارماً، ربما لا يفسح عن هندسة البناء، وحركته، واتجاهاته، للقارئ المتعجل، أو الذى لا يقرأ (ألف ليلة وليلة) قراءة عميقة جادة، متعمقة، غير متأهبة، بالقدر نفسه الذى يتم به التأهب للتعامل مع نص أدبى نقل إلى لغتنا مما نعرفنا على تسميته بالأدب العالمى ١١

.. فى النص الذى حققه محسن مهدي قصتان مستقلتان، لا تتفرعان عن حكايات فرعية، إنما تتصلان بالحكاية الإطار، الحكاية الكبرى التى محورها شهرزاد نفسها، إنها حكاية «ابن بكار والجارية شمس النهار»، وحكاية «أنيس الجليس نور الدين ابن خاقان». إننى أعتبرهما بمثابة صاحبتين لمدينة (ألف ليلة وليلة) الكبرى، صاحبتين منفصلتين لكنهما متصلتان.

ولكن علاقة النص الأدبى بالمدينة العتيقة لا تمثل الوجه الوحيد للتفاعل والتشابه بين الفنون العربية المختلفة، هناك فن الزخرفة، وتكويناته ووحداته المتشعبة المنفصلة، المتصلة، ولهذا حديث آخر أبسط فيه بعضاً من انطباعاتي المتولدة نتيجة معايشة نص أدبى رفيع، أتصور أنه ذروة ما قدمته الإنسانية من فن الحكى والقص..





ألف ليلة وليلة

معزوفة شعبية فى تعجيد المرأة

سيرة ذاتية للشعب المصرى

خيرى شلبى

ربطنى بكتاب (ألف ليلة وليلة) علاقة قدسية صرفة، كأنما قد أراد الله أن تكون بالنسبة لى
هى الأم الرؤوم التى تفتح لى صدرها الملىء بالدفء والأنس والحميمية. كانت قدراً مقدوراً على
فى بحر طفولتى الهائج الملىء بالأعاصير والنوأت والأخطار المهددة، حيث لم يكن لمة ملاذ آخر
غيرها، فهى الأب والأم والصديق، وهى المعلم والمرشد والنديم.

فما الحكاية يا ترى؟..!

ولكن، هل ترانى أستطيع التحدث عن طفولتى بمعزل عن (ألف ليلة وليلة)؟ أو التحدث
عن (ألف ليلة وليلة) بمعزل عن طفولتى؟

لا أظن ذلك. فكلاهما داخل فى نسيج الآخر، حتى ليعكس كل منهما الآخر بهجاء
روضوح.

وكما قال أمير شعرنا:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

أقول: قد أقبل الاستغناء عن مئات الكتب إلا كتاب (ألف ليلة وليلة). وإنى بعدُ وقد قرأت
عشرات الملفات من الكتب، نسيت معظمها ولم يبق منها سوى الذكريات الباهتة أو بعض معلومة أو

بعض فكرة أو بعض حرفة؛ أما كتاب (ألف ليلة وليلة) فقد بقى كله، لا تنى تجلياته تتجدد يوما بعد يوم، لا تفقد ألقها حتى فى عصر الكمبيوتر والصعود إلى الكواكب بالتكنولوجيا الحديثة، بل إن سحرها ليزداد كلما تقدمت التكنولوجيا؛ لأن التكنولوجيا هذه - بكل بساطة - كانت المحل الذى قدمته (ألف ليلة وليلة) إلى البشرية فى وقت مبكر، صارت تغذيه وتلقحه. وحتى بعد أن نحقق، نبع من الحلم القديم حلم جديد؛ ولن نتوقف عملية انسلاخ الأحلام من بعضها البعض مع استمرار قراءة (ألف ليلة وليلة)، ذلك أن هذا التكنيك الفذ، الذى يحكم بناء (ألف ليلة وليلة)، قد بنى، ليس فقط على انسلاخ الحكايا من الحكايا، بل إن هذا الشكل الظاهرى إن هو إلا تمثيل وتشخيص لانسلاخ الأحلام من الأحلام والأفكار من الأفكار والمشاعر من المشاعر، أحلام التقدم البشرى، والرقى الإنسانى والعدالة الاجتماعية. إنها فى الواقع كتاب الشعب، السيرة الذاتية للشعب المصرى، وما الأماكن البعيدة والبلدان الغريبة التى دارت فيها الأحداث، والأسماء الأغرب، إلا مجرد رموز ابتدعها الخيال الشعبى المصرى (الحدثى) - بكسر الحاء والدال - ليهرب بها من رقابة السلطان، لكى يحقق أعجب وأغرب مقولة فى تاريخ الحياة قالها شعب من الشعوب. نثبتها ها هنا بألفاظ مهذبة اعتمادا على أن القارئ يعرفها بألفاظها الحقيقية. فالكتاب مصرى قلبا وقالبا، ليس فحسب لأنه مدون باللهجة المصرية التى تختلف فصحاها العربية عن أى لهجة عربية أخرى، بمعارفها المنة الطيبة ذات المفردات التى لا تنبع إلا من بيئة شعبية كمصر بأسواقها وحماماتها ومدائنها وشواطئها وسواحلها ومعابدها ومساجدها ونيلها المعطاء؛ ليس لهذا فحسب هى مصرية الجنسية، بل لأن «التيمة» الأساسية فيها، أو التركيبة الفنية التى تنبع منها ونصب فيها كل هذه الحكايات الزاهرة، إنما هى «تحشيشة» مصرية نيرة، تمخض عنها واقع اجتماعى مر وحافل بالتناقضات الجسيمة، لا مجال فيه للكفر بالقيم الروحية العظيمة المستتبّة برغم ما تتعرض له من زلازل وزوابع، ولا تخاف فيه لشوكة شعبية مسلحة، ولا صحف يومية تعكس الآراء المعارضة، ولا تنظيمات لإعداد وتنظيم المقاومة؛ فليس هناك إذن سوى الكلمة، والخيال. فإذا كان هاملت شكسبير قد استعان بالفرقة التمثيلية لمواجهة أمه بالكشف عن حقيقة خيانتها لأبيه من أجل الزواج من عمه، بأن يعيد عليها تمثيل ما حدث باعتباره قد حدث لناس آخرين، فهكذا فعل الخيال الشعبى المصرى فى (ألف ليلة وليلة) فى المصور الوسطى الإسلامية؛ فأعاد صياغة الواقع العربى على هذا النحو الهزلى، ليواجه المسؤولين عن تدينه بالحقيقة المرة، فهذا فى الواقع هو رأى الخيال الشعبى المصرى فى كل سلطان. هى حكايات تحدث فى بلاد بعيدة بين يدي سلاطين آخرين، ولكن «الكلام لك يا جارة».



هذا ما شعرت به - وإن بشكل غامض - إبان قراءتى لها فى ريمان الصبا. ولهذا أصنفت إليها بانتهاء وتركيز شديدين، فتعلمت منها الحكمة وحُب الحياة، والقيم النبيلة، ومعارف لا حصر لها تتصل كلها بخبرات الحياة من حل وترحال وعمل، فى البر والبحر والمحيطات والأنهار، فى الأسواق والحانات، فى القصور والأكواخ والصحارى والواحات. تعلمت منها إلى ذلك كله.. معنى الفن.

لم يكن غريباً إذن أن كان هذا الكتاب ركنا رئيساً في معظم بيوت القرية منذ عصر التدوين إلى يومنا هذا، فقد كان وسيظل زاداً لا يتفد.

هى التى عجلت بتعليمى القراءة والكتابة فى زمن قياسى فى وقت مبكر جداً، إذ ما كدت ألم بمبادئ القراءة والكتابة فى كتاب القرية على لوح الإردواز، حتى لجأت إليها بشوق عفى فتكفلت هى بالباقي.

تلك خصيصة كائنة فى شرف هذا الكتاب، الجذب القوى، المثير، المبهج، المسيطر، الملمم، الدال. جذب مغناطيسى هائل القدرة لا تحول دونه حواجز أو أغلفة، بالنسبة لجميع الأعمار من الطفولة إلى الصبا إلى الشباب إلى الشيخوخة وحتى آخر العمر.

قوة الجذب هذه ليست فى طرائق الحكى وأساليب التشويق الحكائية وخصوبة الخيال فحسب؛ بل لأن مادة كل ذلك - إلى ذلك - الحياة، بكل عنفوانها وتنوعها، بخيرها وشرها، حلوها ومرها. لم ذلك الثراء الفاحش الذى لا يحد، فكل الكائنات وحتى الجمادات تتكلم وتتجاوز ونحس وتشم؛ الطيور والأشجار والحيوانات والزواحف والصخور والجبال والشموس والأقمار، كلها تتكلم كلاماً واقعياً صرفاً تتقبله العقول مهما جنح، وتصدقهما مهما بالغ وتزيد.

على أرضية شباك المندرة كانت ترقد بأجزائها الأربعة المشهورة تحت ركام من ورق (السيرة الهلالية) و(سيرة عنترة بن شداد) و(سيرة ذات الهمّة) و(سيرة سيف بن ذى يزن) و(سيرة فيروز شاه) و(سيرة حمزة البهلوان) و(سيرة الظاهر بيبرس). ليست مندرة هي الوحيدة التى يحفل شباكها بهذه الكتب، فمعظم منادر - والأصح مناظر - القرية لها شبايك كهذا عليها الكتب نفسها. قد تجد جزءاً من عنترة ناقصاً، وجزءاً من الهلالية جديداً، فاعلم أن الجزء الناقص من عنترة قد أغير لمندرة أخرى مقابل هذا الجزء الجديد من (الهلالية). أما أجزاء (ألف ليلة) فإنها لا تنقص أبداً، لأنها غير قابلة للإحارة مطلقاً، لأنها بعد أن قرئت عشرات المرات أمست حكاياتها قابلة للطلب منفصلة فى لحظة من لحظات السهرة. يحن الحضور لحكاية من الحكايا فيطلبون قراءتها؛ وقد شاهدت فى طفولتى مدى الإحباط الذى يرين على القوم إذا اتضح أن الجزء الذى فيه هذه الحكاية غير موجود أو غابت منه صفحة واحدة.

ما فتئت فى حياتى قدر افتتاحى بذلك الذى يقوم بمهمة القراءة فيما الحضور ينصتون بإمعان. طالما تمنيت أن أكونه، فلأمر ما، كان يخيّل لى أنه مصدر كل هذه التجارب والمعلومات والمعارف والحوادث المثيرة التى يقرأها، كأنه مؤلفها. كنت ألاحظ أنه يستمتع كثيراً جداً برود الفعل التى تحدثها قراءته على وجوه المستمعين، فيشتفن فى القراءة قدر ما يستطيع، محاولاً التشخيص والتمثيل كأنه بالفعل صاحب هذه الدرر الفنية. ولم يكن ينتهى لى عجب من أن يكون إنسان واحد يجمع فى ذهنه ووجدانه كل هذه الحكايا، أقصد كل هذه التجارب الدنيوية الهائلة.

ما أن تعلمت فك الخط حتى كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو أول كتاب أقلب فيه البصر لأجرب قراءة كلمات وجمل كاملة. وفي الواقع لم يستغرق ذلك وقتاً طويلاً؛ فسرعان ما أفتقت القراءة بفضلها؛ لأن الرغبة في الوصول إلى ما في باطنها من أسرار كانت رغبة حارقة ملحاحة. وذلك راجع إلى ملمح إضافي؛ فكثيراً ما كنت ألاحظ أن القارئ قد بدأ يخفض من صوته إلى حد الهمس، حيث تتقارب الرؤوس في شغف تشملها رجفة خفية وذهول مروع؛ فإذا اقتربت منهم تلقيت زجراً خشناً قد يتطور - إذا تماديت في الاقتراب - إلى أن يحملني أبى بين ذراعيه عنوة فيلقى بي في القاعة الجوانية، ثم يفلق الباب الفاصل بينها وبين المندرة؛ فانهصر جزء كبير من اهتمامي وشغفي بعدئذ في محاولة الإمساك بتلك اللحظات التي كان ينخفض فيها صوت القارئ إلى حد الهمس، أمسك بها مسجلة فوق الصفحات.

فجاء انتبه أبى إلى أنني قد أصبحت متعلماً، أمسيت أنوب عن القارئ إذا ما تخلف عن الحضور لسبب من الأسباب. إلى أن جاء ذات ليلة فوجدني مندمجاً في القراءة والجمع في إنصات، فجلس يستمع، فلما سلمته الكتاب ليقراً نحاءاً جانباً وقال لي: «استمر». قلت: «ولكن هذه مهمتك!». قال: «لقد أمضيت عمراً طويلاً في القراءة وأحب الآن أن أستمع! لقد اكتشفت أن للاستماع لذته الكبرى! إنني إذ أستمع الآن أشعر كأنني أعرف على هذه الحكايات من جديد لأول مرة».

لكني شعرت أن أبى قد بدأ يلقى إلى حد المصيبة، ويزداد قلقه إذا ما اقتربت من تلك الصفحات الحرجة التي يمتحن على القارئ عندها أن يخفض صوته حيث تتقارب الرؤوس في وجل. لاحظتها ألاحظ أن أبى قد بدأ يفتعل شجاراً ليمتنع من المواصل، أو يخترع مشواراً يكلفني به؛ فأضحك في سري من سداخته متصوراً أنه ربما لا يعرف أنني قد حفظت هذه الصفحات عن ظهر قلب طوال أيام الاحتلال المقيم بهذا الكتاب الفذ.

ثم إنه - أبى - بدأ يلجأ للنصيحة بإبعادى عن الولع بهذا الكتاب فكان يحقر من شأنه أحياناً، فأجابه أنا الآخر في تحقيره لأوهمه أنني غير متأثر بما فيه من ألفاظ خارجة ومشاهد فاضحة؛ لكنه ما لبث حتى سلم أمره لله وتركني أقرأ فيه على هواي.

ولقد جربت متعة الإحساس بردود فعل القراءة على جمع من المستمعين. لكن هذه المتعة حينما وصلت إلى مداها أورتني تشوقاً لمتعة أكبر تكون لاشك أكثر عمقا وإدخالاً للبهجة والسرور على نفسي؛ متعة الإحساس بأن أكون صاحب كل هذا الكم من الحكايا والتجارب الحياتية، أن أكون مؤلفها. وهي متعة مستمدة من شعوري باستمتاع الآخرين، متعة الإحساس بردود الفعل الجماهيرية؛ متعة أن تكون مؤثراً في كل هؤلاء. من حسن الطالع أنني كنت واعياً بحقيقة استمتاع الآخرين بـ (ألف ليلة وليلة)، فعرفت في وقت مبكر كيف يتأثر الناس ومتى ينصتون إليك في جدية واهتمام. إن ذلك لا يتحقق إلا حين يشعرون بأنك تقدم لهم الحياة نفسها، بوضوح ودون مواربة، أن تسمى الأشياء بأسمائها. عرفت أن محاولة ستر العرى أحياناً تكون



أسخف من العرى نفسه، وأن كثرة التحفظات تخنق الفن وتقدم الصورة الزائفة للحياة وتكرس للزيف والتدليس والكذب. عرفت أن الفن متاع فى حد ذاته؛ وتلك حقيقة تغنيه عن أى وظيفة شرط أن يكون مبنياً على الصدق المطلق والرؤية الصافية للأشياء. إن الفن - القصصى بوجه خاص - إذا جانب الحياة صار شيئاً هامشياً لا قيمة حقيقية له، صار أشبه بالأحاجى والألغاز، محصوله لا يستحق ما تبدله فى حلها من مجهود.

عرفت أن «الشكل» فى الفن الروائى قبوله مرهون بمدى ما يحتويه من تجربة حياتية تتصل بجوهر الحياة، حياة عامة الناس، عالم الأحاسيس والمشاعر، الجهد والعناء والشقاء. فإذا جاء العمل الفنى محتشراً على هذه الحياة المحسوسة الملموسة، فإن القارئ سيتقبل بصدر رحب أن تتكلم الحيوانات والأشجار والأطيار، وأن ينطلق المارد من القمقم بمجرد حكمة الأصبع على زر من الأزرار، وأن يبطش السلطان كل ليلة بامرأة، وأن يلتقى السندباد فى أسفاره ورحلاته كل هذا الكم الهائل من المعجائب والغرائب.

يحضرنى بهذه المناسبة موضوع فى غاية من الطرافة والأهمية معاً، أرى من الواجب ذكره ها هنا. قرأته فى مجلة «الدوحة» القطرية منذ بضعة أعوام، وكان على هيئة تحقيق صحفى ثقافى مزود بالصور الفوتوغرافية عن رحلة جنونية عظيمة أشبه برحلة هايردال الذى أراد أن يثبت وصول الفراعنة القدامى إلى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط بواسطة قوارب مصنوعة من البردى، فقام بصنع قارب على النمط التاريخى الفرعونى نفسه، وقام بالرحلة مرتين، فى المرة الأولى تعرض للفشل لأسباب فنية، تلافاه فى المرة الثانية فنجحت الرحلة، وأثبت بالدليل القاطع صدق مقولته، ثم سجل تفاصيل هذه الرحلة فى كتاب نشرت دار المعارف ترجمة له فى سلسلة «اقرأ».

أما ذلك التحقيق الذى أعنيه، فإنه شىء من هذا القبيل. أحد المفتونين بكتاب «ألف ليلة وليلة» - وهو هولندى إن لم تخنى الذاكرة - وقع فى غرام السندباد البحرى، فأراد أن يختبر ما فيها من معلومات، وأن يتحقق من أشياء كثيرة أهمها: هل هذه الأماكن التى زارها السندباد من جزر وشواطئ ومرافئ وبلدان موجودة بالفعل على الخريطة بالخطط نفسها الموجودة فى السندباد؟ أو كان لها وجود ذات يوم؟ وهل المعلومات التى أوردها السندباد عن طرائق الحياة وأنواع العمل والمعاملات والطبائع والأجواء حقيقية أم أنها محض خيال ابتدعه الراوى الشعبى كيفما اتفق؟

حمل هذا الرحالة المغامر فكرة مشروعه المجهنون هذا وطاف به على الشركات العالمية الكبرى المعنية بالأبحاث فى المجهول والغابات والأماكن النائية. ولو أنه عرض فكرته هذه علينا نحن العرب أصحاب الكتاب للفنى من العنت والسخرية ما يجعله يتوب إلى الله توبة نصوحاً عن مثل هذه الأفكار الخرقاء. لكنه كان يدعونا للعمل المناسب فى المرحلة التنفيذية للمشروع.

وجد بالفعل شركة تتحمس لتمويل مشروعه. أخذ يطوف بالبلاد العربية كلها بحثاً عن عمال و«صناعية» متخصصين فى صناعة السفن على الطرز القديمة. فلقى فى هذا أشد العناء،

لكنه وفق أخيراً فى العثور على بعض العمال المهرة، فنقلهم على نفقته إلى الشاطئ العماني الذى اختاره ليتم فيه التصنيع ومنه تنطلق أولى الرحلات.

قدم للعمال نماذج لسفينة السندباد كما كانت فى ذلك العصر بكل حذاويرها، بشرط أن يتم صنعها من المواد نفسها، الأخشاب نفسها الأشربة نفسها المجاديف نفسها، فنفذوها بكل دقة فى شهر معدود حتى استوت قائمة على الميناء.

وكانت معه خطط الرحلات السبع مدونة خطوة بخطوة، كل خطوة مصحوبة بمناظر ومشاهد معينة، حتى أحوال المياه وتقلبات الجو كانت مدونة فى مذكراته الإضافية.

ثم تحركت سفينة السندباد ومن خلفها طاقم من سفن الإنقاذ والأبحاث متخذة أمهتها للتدخل فى أية لحظة حرجة. لكن الرحلة تمت بسلامة الله، لتؤكد للسندباد المعاصر أن جميع ما ورد فى رحلات السندباد من معلومات تاريخية وجغرافية واقتصادية واجتماعية وطبيعية إنما انطلقت من حقائق، وأن الخيال لم يلعب فيها سوى دور الحبكة والتشويق.

من هنا يتضح لنا - كما سبق أن قلت حينما نقلت هذا الموضوع إلى مقالى الأسبوعى بمجلة «الإذاعة والتليفزيون» - أن المعارف الواردة فى كتاب (ألف ليلة وليلة) هى خبرات حقيقية استقاها الراوى من تجارب حياتية، فضلاً عن الكتب والمصادر التراثية الكثيرة. هذا أول درس عظيم تلقينه فى الكتابة الروائية؛ ألا يكتب الكاتب إلا عن تجربة حقيقية وهن ناس يعرفهم حق المعرفة، وأن يتوخى الدقة والحرص ما أمكن فى نقل أية معلومة، لأن معلومة واحدة مكذوبة - مهما ضلّ شأنها - تهدم بناءً درامياً مهما تميز بالرسوخ والإنقان.

نعود إلى ما سبق أن أشرت إليه آنفاً من تناسخ الأفكار والمشاعر والحكايا من بعضها البعض، دون أن يلقى بعضها البعض بل يثبت ويقوى بعضها البعض فى تضافر وتمازج وتشابك واتحاد؛ من أجل الوصول إلى رؤية أوسع وأوضح للحياة.

إن حكايات (ألف ليلة وليلة) تشبه فى نظرى عدسات طبيب العيون حينما يجرى على عينيك كشفاً لاختيار العدسة المناسبة لمدى ضعف بصرك. إنه يضع على عينيك إطار منظار فارغ من العدسات، ثم يضع فيه إحدى العدسات ويسألك عن الرؤية فتقول إنك رأيت الصف الثانى للعلامات الدائرية، فيضع فوقها عدسة أخرى، فإذا انكشف الصف الثالث يضع عدسة ثالثة ورابعة، هكذا تتسع الرؤية فى عينك شيئاً فشيئاً حتى تتمكن من رؤية أدق العلامات.

تلك هى فكرة حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فكرة تواتر الحكايات، وتراصفها، وتراكبها، لكى تتسع الرؤية أمامك فترى أدق ما فى الحياة من أشياء، وأدق ما فى المشاعر من وجع .

ولربما تصور البعض أن (ألف ليلة وليلة) إن هى إلا مجموعة من الحكايات غير المترابطة، لا يجمعها سوى أن شخصية واحدة تخكيها كلها، هى شهرزاد.



ونبعا لهذا التصور الخاطي تكون «التيمة» الأساس هي «تيمة» السيدة التي تخفى لزوجها حكايات تستعمله بها ليؤجل قتلها، ولأنها «تيمة» مطاطة فإنها تتسع لمئات من الحكايات التي يمكن أن تملأ ألف ليلة.

وبناء عليه، فإن الكثيرين الذين أعادوا صياغتها للإذاعة والتلفزيون استباحوا لأنفسهم تأليف بعض حكايات على نسقها، وحشرها في «التيمة» الفنية التي تختمل - من وجهة نظرهم - المزيد من الحكايات المتنوعة. هكذا فعل أستاذنا طاهر أبو فاشا - وهو بالمناسبة أهم وأميز من كتبها حتى الآن كتابة معاصرة - حينما كان بعدها للإذاعة في الستينيات، فلما استفند أجمل حكاياتها بدأ في وضع حكايات من تأليفه على نسقها، تتواءم مع الأوضاع السياسية الراهنة وتنعكس تناقضاتها وقضاياها.

أبدا ليست هذه هي «التيمة» الأساس في حكايات (ألف ليلة وليلة). ومن ثم، فالحكايات ليست مجرد حكايات يمكن اختصارها أو استبدالها بحكايات أخرى حتى ولو كانت متشابهة وعلى النسق نفسه.

إنما «التيمة» الأساس هي وضعية المرأة في المجتمع الشرقي الرجولي الصرف.

فلأنه مجتمع رجولي خالص، المرأة فيه مجرد متاع يمتلكه الرجل كما يمتلك الأشياء، يبيعها أو يشتريها كما الأشياء، فإن اتخاذها محورا فنيا مقدما لمجتمع كهذا، هو في حد ذاته تيمة مشيرة : علاقة الرجل بالمرأة .

نرى، ما حجم الدهشة التي سأقابل بها إذا قلت الآن إن كتاب (ألف ليلة وليلة) موضوع لتمجيد المرأة والتكريس لحرمتها ١٩..

أيا كان حجم الدهشة، فإن (ألف ليلة وليلة) هي في حقيقة أمرها معزوفة درامية واسعة النطاق والمقامات من أجل تحرير المرأة بكل ما تحمله كلمة التحرير من معنى.

هذه ليست مجرد وجهة نظر أعلمها على هذا العمل اجتهداً مني في التفسير أو التحليل ! إنما هي التيمة الأساس في العمل، هي حجر الأساس في البناء الراوي، وهي أيضا - بلغة دارسي النصوص المسرحية القدامى - المقدمة المنطقية التي يبلورها النص في عدد كبير من الحكايات المختلفة المتنوعة، في مختلف البيئات الاجتماعية، من القمة إلى القاع، من القصور إلى الأكواخ، مجتمع الملوك ومجتمع الصالحين .. إلخ.

بما أن الحكايات كلها يتكون منها في النهاية عمل فني واحد، فإنه يحق لنا أن نعتبره رواية، رواية تتضمن عددا كبيرا من النصوص المكونة لعالم واحد متكامل.

تبدأ الرواية على هذا النحو :

« الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه صلاة وسلاماً دائماً متلازمين إلى يوم الدين . وبعد ، فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر وبطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزرجر . فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين ، فمن تلك العبر والحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال . »

بعد هذه المقدمة الموجزة جداً ، التي استغرقت ستة أسطر فحسب ، تجيء أول حكاية بعنوان « حكاية الملك شهریار وأخيه الملك شاه زمان » . وهي الحكاية الأولى ، التي تم فيها وضع حجر الأساس في هذا البناء الفذ .

موجز الحكاية أنه كان يوجد في سالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين ، له ولدان ، أحدهما كبير والآخر صغير . وكانا بطلين ، وكان الكبير أفرس من الصغير ، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملك شهریار . وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم ، ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة وهم في غاية البسط والانشراح .

هكذا يقدمهما الراوي بنص عباراته . ونلمح في هذه العبارات الإيحاء الواضح بأن صفو الحياة واستقرارها هذا سوف يتعرض بعد قليل لهزة عنيفة تكشف حقيقة الوضع ؛ إذ هو استقرار ظاهري زائف ، قائم على الغرض بالقوة والرهبة والسلطان . وطالما أن الاستقرار غير مستتب بذاته - أي بالوسائل الطبيعية المؤدية إلى الاستقرار - فإنه لا يكون استقراراً مهما بلغت القوة الفارضة من جبروت وسلطان .



الاستقرار في المملكتين - إذن - مفروض بالقوة والسلطان ، ليس بتوفير العدل والحرية حقاً ، بل بالقمع وإشاعة الرهبة والخوف . وبمث القصيد في الاستقرار ، وكل رموزه تتجمع في صورة واحدة هي مخدع السلطان نفسه ، بيته ، حريمه . فمن لا يستطيع نشر العدل والحرية في بيته بين حريمه لا يستطيع بالضرورة نشره بين شعبه ؛ تلك مقولة شعبية عربية عريقة يرددها رجل الشارع في مصر باستمرار .

والاجتماع الذي يعامل المرأة باعتبارها أداة متعة للرجل ، ومجرد جارية ، وهامة ، تنعكس نظرتة المتخلفة هذه للمرأة على كل الأمور . في هذا الاجتماع بلغ الفرور بالرجل حداً خطيراً جعله يتصور أنه يستطيع إحكام السيطرة بالقوة على المرأة ، وأنه هو المنوط بحماية شرفه منها ، شرفه هو ، أما شرفها هي ، فأمر لا يعنيه . وإذا كان هذا هو معتقد الرجل العادي ، فما بالك بالسلطان ؟ إن السلطان بقوة

جبروته، بحرسه وخدمه وحشمه، يضرب حول حريمه نطاقاً حديدياً لا يتسرب منه الهواء، فلا يجدن فرصة للخيانة الزوجية. إنه نتاج مجتمع يفترض الخسة والخيانة في المرأة بادئ ذي بدء؛ فكأنها كائن من الدرجة السفلى؛ مع أن هذه النظرة الضيقة بدحضها وضع المرأة باعتبارها أما ومربية وزوجاً فاضلة، إلا أن النظرة الضيقة لا ترى هذا الجانب المشرق في المرأة. وتشيع في فلكلور هذا المجتمع وأدبياته الشعبية مقولات خاطئة تحط من شأن المرأة كقولهم إنها خلقت من الضلع الأعرج من آدم، أي أنها مجبولة على الانحراف والخيانة!

ولكن (ألف ليلة وليلة) تجيء لتفضح هذه المعتقدات الخاطئة، وتعرض الحقائق بقسوة وسخرة مريرة، لتدفع المجتمع الرجولي إلى تصحيح معتقداته، وتقويم علاقته بالمرأة، ومعاملتها باعتبارها النصف الأخطر من المجتمع، لها مثل ما للرجال من حقوق. على رأس هذه الحقوق إعطاؤها الحرية الشخصية كالرجل سواء بسواء، وتقويضها أمر نفسها وحماية شرفها بنفسها. أما سجنها فيدفعها إلى الصمود وممارسة الحرية الشخصية ولكن في السر، كأنها تنتقم لنفسها بالهزء ممن سجنوها وافترضوا فيها الدونية والخيانة. إنها ليست كائناً ضعيفاً كما يوحى شكلها ووضعها الاجتماعي الجائر، لا، إنها أقوى مما تتصور، والدليل القاطع على ذلك هو حجر الأساس في السطور الأولى من الحكاية الأولى، وبلور معناه وتجليه في شخصية شهرزاد التي استطاعت أن ترد الملك الضال إلى الصواب.

فما حجر الأساس يا ترى؟

فلنا إن الاستقرار الزائف كان يشمل المملكتين، إلى أن حدث حادث عارض دمر كل هذا الاستقرار، وأشاع الاضطراب والخراب في المملكة، وسالت أنهار الدماء.

حدث أن اشتاق الملك شهریار لرؤية شقيقه الملك شاه زمان، فأرسل أحد وزرائه إلى أخيه في مملكته يبلغه الرغبة السامية. فلم يمع الملك شاه زمان إلا التلبية من وقته، فجهز في الحال للسفر، وغادر قصره بصحبة الرسول. ولكنه بعد أن قطع من الطريق شوطاً طويلاً تذكر أنه نسي خزانة مقدسة أشبه بتميمة يتفاهل بها في سفره؛ فارتد عائداً لإحضارها وكان الليل قد بلغ منتصفه.

ما أن دخل قصره حتى فوجئ بزوجته راكدة في فراشه تعانق عبداً أسود من عبيد القصر يضاجعها. فأسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه:

«إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ١٩؟ ثم إنه استل سيفه وضرب عنق الاثنين، ومضى من وقته وساعته قاصداً بلاد أخيه الملك شهریار».

فرح أخوه برؤيته، وجلس يسامره، لكن الملك شاه زمان لم يكن في حال طيبة، ولم يشأ أن يذكر لأخيه شيئاً مما حدث، واكتفى بقوله إن في باطنه جرح [كذا]. فأراد أخوه الملك شهریار أن

يسرى عنه، فعرض عليه أن يقوموا معا برحلة للصيد والقنص ينسى فيها أحزانه. إلا أن مزاج الملك شاه زمان كان معتكراً تماماً، فاعتذر عن الرحلة بلباقة راجياً أخاه أن يقوم بالرحلة وحده ويتركه في القصر يستجم في هدوء يحتاجه. وبالفعل تركه الملك شهریار ومضى في رحلته:

«وكان في قصر الملك شهریار شبایک تطل على بستان أخيه، فصار ينظر منها جلباً للتسلية. فإذا به يرى باب القصر قد انفتح، وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً، وامرأة أخيه تمشي بينهم وهي في غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية، وخلصوا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم، وإذا بالمرأة أخيه الملك تقول: يا مسمود، فجاهها عبد أسود فعانقها وعانقته، وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجواری، ولم يزلوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار» (ص ٦ ج ١).

خيانة جماعية أشبه بالتظاهرة. أرجو أن نلاحظها، لأنها تدل على تمرد جماهى أصيل ركب في سلوك الجوارى بحكم التربية الخاطئة وشيوع النظرة الضيقة للمرأة. ومن وإن كن في الظاهر خاضعات فإنهن لسن بحرائر.. تنتهى السخرية من المجتمع المغلق القائم على الكبت والتحریم دون مبرر منطقی مفهوم. فالإنسان لا بد أن يتنفس عن مكبوتاته بأى شكل وفى أى سبيل.

فلما شاهد الملك شاه زمان ما شاهد قال: والله إن بليسى أخف من هذه البلية. وقد هان ما نده من القهر والغم وقال: «هذا أعظم مما جرى لى».

وإذا عاد أخوه الملك شهریار من رحلة الصيد والقنص، لاحظ أن أخاه الملك شاه زمان قد ردت الدماء في وجهه، وصار يأكل بشهية بعد إقلال. فتعجب شهریار من ذلك وقال: «يا أخى، كنت أراك مصفر الوجه والآن قد رد إليك لونك فأخبرنى بحالك». فقال له شاه زمان: «أما تغير لوني فأذكره لك واعف عني عن إخبارك برد لوني». قال: «أخبرنى أولاً بتغير لونك وضعفك حتى أسمع».

فحكى له الملك شاه زمان قصة اكتشافه خيانة زوجته له مع العبد الأسود يوم مجيئه إليه، وكيف ضرب عنقيهما معاً، وكيف جاء إليه معتكر المزاج ضائق الصدر؛ فهذا سبب تغير لونه وضعفه. أما السبب في رد لونه فطلب الإعفاء من ذكره.

فاستحلفه الملك شهریار وناشده الله إلا ما حكى له السبب، فنزل شاه زمان عند رغبته، وحكى له ما شاهده في البستان صبيحة يوم سفره. فقال شهریار: «مرادى أن أنظر بعينى». فقال له أخوه شاه زمان: «اجعل أنك مسافر للصيد والقنص واختف عني وأنت تشاهد ذلك وتحققه هناك».

فنادى الملك من ساعته بالسفر، فخرجت العساكر والخيام إلى ظاهر المدينة، وخرج الملك وجلس في الخيام منبها على غلمانة ألا يدخل عليه أحد، ثم إنه تنكر وخرج خلسة إلى القصر



الذى فيه أخوه، وجلس فى الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان، فإذا بالجوارى وسيدتهم قد دخلوا مع العبيد وفعلوا فعلتهم الشنيعة واستمروا كذلك إلى العصر.

طار عقل الملك شهريار من رأسه، وقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نساfer إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا؟ فيكون موتنا خير من حياتنا».

فأجابه لذلك. ثم خرجا من باب سرى ومضيا فى سفرة طويلة استمرت أياما وليالى، إلى أن وصلا إلى شجرة فى وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح، فثريا من تلك العين وجلسا يستريحان. ثم إذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد تلك الموجة. فلما رآها ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، صارا ينظران ماذا يكون الخبر، وإذا بجنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، فطلع إلى البر وأتى الشجرة التى هما فوقها، وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية هراء بهية كأنها الشمس المضيفة. نظر إليها الجنى قائلا:

«يا سيدة الحرائر التى قد اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلا».

ثم وضع الجنى رأسه على ركبته واستغرق فى النوم. فرفعت الصبية رأسها إلى أعلى الشجرة فرأت الملكين وهما فوق تلك الشجرة؛ فرفعت رأس الجنى من فوق ركبته ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت. فقالا لهما بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر. فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا ولا نهت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة. فخافا ونزلا إليها. فقامت لهما وقالت: «أرعبا رعبا عنيقا وإلا أنبه عليكما العفريت». فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه الملك شاه زمان: «يا أخى إفعل ما أمرك به». فقال: «لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى». وأخذا يتغامزان على نكاحها فقالت لهما: «مالى أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعللا وإلا نهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به؛ فلما فرها قالت لهما: «قفاء». وأخرجت من جيبتها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما، وقالت لهما:

«أندرون ما هذه؟».

قالا لها: «لا ندرى».

قالت لهما:

«أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بى على غيلة قرن هذا العفريت، فأعطيتنى خاتميكما أنتما الإثنين الآخرين».

فأعطياها من يديهما خاتمين. فقالت لهما:

«إن هذا العفريت قد اختطفنى ليلة عرسى، ثم إنه وضعنى فى علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعلنى فى قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وليعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلّبها شيء كما قال بعضهم:

لا تأمن إلى النساء ولا تثق بهن ودهن
فرضاؤهن وبسخطهن معلق بفروجهن
ببدين ودا كباذبا والفدر حشو ثيابهن
بحديث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
أو ما ترى إبليس أخرج آدم من أجلهن»

قال الراوى: فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما:

«إذا كان هذا عفريتا وجرى له أعظم ما جرى لنا فهذا شيء يسلىنا».

ثم إنهما انصرفا من ساعتها عنها ورجعا إلى مدينة الملك شهریار ودخلا قصره. ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد، وصار الملك شهریار كلما يأخذ بنتاً بكرة يزل بكارتها ويقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت بناتها ولم يبق فى تلك المدينة بنت تتحمل الوطء. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه بنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتاً فتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك. وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة - طبعاً طبعاً - قد قرأت الكتب والتواريخ... إلخ... إلخ.

حجر الأساس فى (ألف ليلة وليلة) - إذن - هو قضية تحرير المرأة من العبودية المفروضة عليها بقانون جائر غاشم لا يرحم. ولعله أول عمل فى تاريخ الثقافة العربية يتناول هذا الموضوع الخطير بهذه الرؤية الفنية الواسعة. ولأنه عمل فى مضاد لثقافة المؤسسة الرسمية فكان لابد له أن يتخفى وراء ستار من التلميح حتى لا يصدم العقول المحافظة المتحجرة برؤية تتنافى وتتضاد مع المنظومة الثقافية الاجتماعية المسيطرة، المصرة على اعتبار المرأة «أمة» وجارية وأداة متعة فحسب.

غير أن اختلاف الرواة وضعف إدراكهم أحيانا، جعلهم يبالغون فى إظهار الجانب الخبيث من المرأة كأنه الموضوع الأصلى، كأن العمل يهدف إلى إظهار مدى انحلال المرأة ودونيتها.

إلا أن التركيبة الفنية، وحجر الأساس الذى قام عليه بناء العمل الفذ، هى التى حفظت للعمل غرضه النبيل، فالذى خان الملك ومرغ شرفه فى التراب امرأة، لكن الذى ارتفع بمستواه الثقافى والإنسانى فى النهاية كان أيضا.. امرأة.

فيا لها من «سيمفونية» رعبية قامت على التكريس لجد المرأة ورد اعتبارها، فى مهرجان درامى حافل بالأنس، متخم بالمعارف، زاخر بالمشاعر الإنسانية الفياضة.





أرض الليالى

سليمان فياض

تركية كانت جدتى. واسمها كان تركياً؛ صديقة (هل هذا الاسم هو مونث، صديق؟) موطنها المصرى الأول، كان فى الاسكندرية، كما حكى لى. ولم يكن قد بقى لها من ذكرى تروح بها لنا، نحن أحفادها الصغار، سوى أنها كانت تذهب إلى مدرسة، وتبعد ثلث لتتزل منه، فتجد فجأة على مشط قدمها، فى كل صباح، رهايا فضيا. وكانت الرهايات تتجمع فى صندوقها كل يوم. وأخطأت جدتى، فباحث لعمها «حسن عبد الله» بسر الرهايا الفضى، فلامها، لأنها باحت بالسر، فلها صديق فى عمرها من الجن، وأكد لها أنها لن تحصل على أى رهايا فضى من صديقها الجنى الذى لا تراه، ويراها، فى أى صباح. وقال لها إن صديقها الجنى كان يحسبها وإنه قد هجرها، وإن عليها أن تدعو الله، فى كل صباح، كيلا يؤذيها هذا الجنى. هل ترى هذا الجنى قد عاقبها، فغادرت شاطئ البحر والشجر، لتتزوج من جدى، أبى أمى؟ وتقع فى قريتنا معه، لتنجب له ثلاث بنات، وابنا (هل كانت تلك الحكاية حلما من أحلام الليالى؟)، ونسى ذكرى راعيها وعصها الشاب، فلا تعرف حتى أنه صار عضواً بمجلس الشيوخ فى الأربعينيات، ولا تذكر عنه سوى اسمه، ونسى معه، البحر، والشجر، والأهل، وتعيش فى اغتراب روحى، جعلها شبه قعيدة لسمنتها، غارقة فى الصمت، والحزن، إلا حين ترائنا نحن أحفادها الصغار، أو حين تأتينا مسكينة طالبة رُفد، فتصنع لها يدها كوبا من الليمون، وهى جالسة على سجادة، على حصير، وتسحب لأجلها قطعة معدنية من البراز والرهايات من تحت السجادة، وتطبق يد زائرتها عليها خفية، وهى تنظر فى خجل إلى الأرض!

جدتى رآها جدى، فى ليلة زفاف أختها، كان عربى الأسلاف من إثيوبيا، فارح الطول، مستدير الوجه، يميل لونه إلى الشقرة، وتحمل أسرته لقب: الحبشى. هو بها، وربما لم نهو، هى،

وربما لم تره إلا فى لحة. وكان يملك فى قريتنا ثلاثين فدانا، وبيتًا من طابقين، بداخله فسحة، وفى أعلاه سطح به شراعة، تحيط به أربع غرف، وله شكمة يصعد إليها بأربع درجات، بها باب، هو مدخل الضيوف والزائرين إلى «مندرة» بيته. متى رآها جدى؟ وأين كان هذا الزفاف لأختها؟ لم أعرف ذلك قط، لأننى لم أسأل عنه. فقط، أؤكد أن أختها كانت فاحمة السواد، قصيرة القامة، مغلفة الشعر، على العكس منها هى البيضاء، مستديرة الوجه، ملونة العينين، مسترسلة الشعر، لعلها كانت أختا لها من جارية أفريقية، يملك اليمين. وصارت الأختان متزوجتين من أخوين، فى بيتين متجاورين، هما كل بيوت آل الحبشى. ولا أذكر أنهما كانتا تتزاوران، لا هما ولا الأخوان، المتنافسان، تنافس قابيل وهابيل. وإلى جدنى كانت تصل جنبها، فى كل شهر، من عائد وقف بمدينة طنطا. ولجدنى، فيما حكى لى أمى، كان أقارب بالنصورة، يحملون اسم: آل الملا. كان لهم بيت بشارع عباس فى الطابق الثالث، ربه محام شهير، أعزب إلى نهاية عمره، وله ثلاث أخوات يقمن معه عانسات، فلا رجل يتقدم إليهن يلقى بهن. كانت إحداهن اسمها «سنية»، وتقدم لها توفيق الحكيم فى الأربعينيات، فسألت عن دخله، فقيل لها إنه صحفى، فقالت باستنكار: صحفى؟ وقيل لها إن دخله مائة جنيه، فسخرت قائلة: أنا أتزوج من صحفى، ودخله مائة جنيه فقط؟ والثانية كان اسمها: نبوة، وكان لها مظهر أميرة، وساهرة أبدا على أخيها الهامى فى صحوه ونومه وماكله ومشربه. وتزوجت بعد أخيها من صاحب كازينو شهير على نيل القاهرة. عرفت هذا البيت، حين مرضت أمى، وذهبت مع أبى إلى طبيب بالنصورة، ونزلنا ضيوفا، أياما، فى هذا البيت. كان عمرى ست سنوات، أو أكثر قليلا، وكانت لى أخت اسمها زينب ولدت قبلى ميتة، فمحنها أبى اسما، ودفنها فى ركن بساحة البيت، وكانت أمى ترش عليها ماء فى كل صباح، وتخلدنى من المشى فوق أرض هذا الركن، وكان لى أخ اسمه: رفعت، ومات بدوره وله من العمر عام ونصف فى دور حصبة أصابه وأصابنى، وبقيت بعده حيا بعين واحدة، فقد أخذت الحصبة معها حين رحلت عنى عينى الأخرى.



عند جدنى ذهبت أمى غاضبة من أبى ذات ليلة، وجلست ليلة لا تنسى مع جدنى، حتى غفوت برأسى، على فخذه، ودفء موقد نحاس يشع بحرارته ووجهه فى غرفتها. ورائحة بخور الموقد تملأ أنفى، وكانت جدتى تضحى لنا، نحن أحفادها الصغار، من بنتين وحفيدين آخرين لزوجها، حكاية يوسف المسحور، وحبيبته الأميرة التى تسهر على البخور، لكى تعود الحياة إلى تمثالها الحجري. كانت، فيما أذكر، فيما يبدو لى الآن، تحفظ حكاية يوسف المسحور بألفاظها العربية عن ظهر قلب، وكانت حين نستثيرها بالأسئلة، تنهزنا بألفاظ تركية. كانت تعرف التركية وتقرأها لو وجدت ما تقرأها بها، وتكتبها، لو وجدت من تكتب له بالتركية، هكذا أكدت لى أمى، وكانت تقرأ ما يصل إلى يدها بالعربية، وما كان أندر فى قريتنا فى أوائل الثلاثينيات. والعجيب، أن بناتها الثلاث، لم يكن يقرأن أو يكتبن، كن يتتمنن إلى أبيهن. وكان انتماءهن إليها انتماء بيولوجيا، واجتماعيا، فى الملمات خاصة، حين تهجر إحداهن بيت رجلها مغاضبة. كانت وحيدة جدا، إلا من شرب الليمون، وفعل الخير، وإدارة بيت زوجها من مجلسها، فى غرفتها. فلم تكن

تغادر هذه الغرفة، ذات النافذة الواحدة، شبه المظلمة نهارا - والسرير النحاسى ذى الأعمدة - الوانبة الضوء ليلا من مصباح جاز مفبر الزجاجية، والحصير الذى يملأ الفراغ الباقي من الجدار إلى الجدار، وفوقه أريكة للزائرات، وأحيانا لها، وقد فرشت فوقه سجادة للصلاة، لأذكر أننى رأيتها تصلى فوقها قط. وكان زوجها، جدى لأمى، قد كَفَّ بصره، حين سقط من منور السطح، وهو يطارده أمى وخالى، واخترق جسده الضخم سلك شراع المنور، وسقط فى فسحة البيت، وارتطم رأسه بالأرض، ففقد بصره. وكان يجلس أبدا نهاره كله وليله فى ركن باب الزائرين على أريكة خشبية مزخرفة زخرفة شبكية ذات ساعدين، فوقها حصير، وتحته وسادة بمساحتها، ولا يكاد يمر أحد أمامه من الحفاة، إلا وصاح لغوره: إنت مين. كان يراه من مجلسه، دون أن يبصره، يعرف مروره بإيقاع الضوء والظلمة أمام عينه، كانت عيناه مفتوحتين، وبدوان سليمتين. وأقدر الآن أن عصبيهما البصريين كانا سليمين، وأن الشبكة وحدها هى التى تمزقت من سقطته. كان هو الآخر وحيدا فى مجتمعه اليومى، ولا أذكر قط متى كان ينام، ويغفو، ولا أذكر قط أننى رأيته بغرفة جدتى، ولربما كان يرقد على أريكة حيث قضى نهاره وشطرا من الليل، إلى أن ودعت جدتى الدنيا، وودع هو الدنيا، بعدها، فى العام نفسه.

ولربما كانت جدتى قد حكّت لنا، نحن أحفادها الصغار، حكايات أخرى من (الليالى) تركت آثارها فى أرواحنا، فابن أخ غير شقيق لأمى، حكى لنا ذات ليلة ونحن جلوس على سور قنطرة بترعة «الظلمية» كيف أن جدنا هذا، الحاج إبراهيم الحبشى، قد عشقته جنية. وأخذته معها تحت الماء، حين كان يستحم بالترعة، بالقرب من هذه القنطرة، ومكث معها سنين، وأغضب منها البنات والبنين، حتى فاض به الحنين إلى أهله من الإنس، فأعادته إلى بيته «انظر قصتى: «النداهة». ولربما كانت هذه الحكايات، مع اكتشافى (ألف ليلة وليلة) بمجلداتها الأربعة (طبعة بولاق على ما أعتقد)، هى التى لفتت نظرى إلى خرافات القرية وأساطيرها، فى سنوات حداثى القالية بقريننا، ثم فى سنوات عمرى التالية، كهلا، وشيخا، فأخذت منها باعتبارها ذكريات، فى قصص (عطشان يا صبايا)، و(النداهة)، و(القرين) وفى إشارات وحكايات أخرى، مضمنة فى قصص عدة لى، سوى هذه القصص البارزة والواضحة. وأحس، فيهما يبدو لى الآن، أن جزء (الليالى)، وأساطير القرية وحكاياتها، وهى عندى الآن جزء غير مدون من (الليالى)، قد تركت بصماتها الدرامية والمأساوية فى تجارب قصصى، وعالمها، كيف؟ ذلك مجرد حدس أنى وغابر.

فى غرفة نوم خالى: زكى - فلم يكن قد صار حاجا بعد، بسطح بيت جدتى لأمى، وكانت زوجة خالى الجميلة، ملونة العينين، تظهر لآل البيت، بطابقه الأسفل - رأيت فى مصطبة نافذة هذه الغرفة كتابين، موضوعين باحترام، أذكرهما جيدا، كان أحدهما من أربعة مجلدات، وكان مكتوبا عليه: (ألف ليلة وليلة). وربما كان هذا الكتاب ملكا لجدتى، والكتاب الوحيد الذى حملته معها من الإسكندرية، حين تزوجت من جدى، وودعت البحر والشفر إلى الأبد، وحازه خالى منها يوما. والكتاب الآخر كان عنوانه كافيا لمصادرة أزهر هذه الأيام له، من بيت أى أحد بحوزه، هو: (رجوع الشيخ إلى صباه). واعتدت، وقد صبرت صبيبا، أن أصعد درج بيت جدتى إلى

هذه الغرفة وأن أسحب منها مجلداً من مجلدات (ألف ليلة وليلة)، وأحتفى به فى ركن مضى
 بغرفة مهجورة مجاورة، وأظّل أقرأ به حتى يأخذنى التعب. وكانت أشعارة تثيرنى وحكاياته تدفعنى
 لأحكيها، بدورى، لجدتى حين أنفرد بها، فتشهى، وتضحك، وتسابنى: وقرأت ما به من شعر؟ لم
 تقبلنى، وتقول لى: لا تصدق ما بها من شعر. فأقول لها: إتنى لا أفهمه. لكن هذا الشعر كان
 يحرك فى رجولة مبكرة. وربما بسببه، وبسبب (رجوع الشيخ)، بلغت، وأنا طالب بالصف الأول
 بالمعهد الدينى الابتدائى بالزقازيق، وعمرى ثلاث عشرة سنة ونصف بالتمام والكمال، حين رقدت
 بجانبى زائرة ليل. كنت طالبا، وكنت قد حفظت القرآن الكريم ونسيت فى حفظى توالى آياته.
 وكانت الزائرة، مثل زائرات (ألف ليلة وليلة). كانت زوجاً لعرجى حنطور، وكان لها أولاد من
 البنين والبنات بعدد سنوات زواجها، وكانت بالسة المظهر شاحبة الوجه، لا تخلو من مسحة شباب
 وجمال. وكانت تأتى زائرة حماتها، التى أسكن بغرفة بالسة تقابل غرفتها، وكانت الحماة قارحة
 العيش، تلتطخ وجهها الشديد السمرة وشفتيها المكتنزتين بحمرة فاقعة. كانت فارعة الطول، لا
 يخلو وجهها من إغراء مومس متقاعد، بعد أن ولى شبابها، وانتهى بها المصير إلى بيع الرنجة،
 والجرجير، والبصل الأخضر، والفجل، والكرات البلدى، والليمون، أسفل كوبرى الحريرى، تشير
 فيها عجالات القطارات المارة فوقها، شمالاً أو جنوباً، الرغبة فى السفر، والحنين إلى غرف الفنادق
 التى ينزل بها عمد القرى، وفرق النجر المتجولة بين أرياف الشرقية. فى تلك الليلة، عرفت مع زائرة
 الليل البلوغ، ومعنى أن أكون رجلاً، وأن تكون المرأة أنثى، وعرفت الجنس، ومشاعر اللذة،
 وتدافعت إلى رأسى وأنا ألثت بجوار تلك البائسة، فى دفء غامر، أشعار من (ألف ليلة وليلة)،
 ومشاهد من (رجوع الشيخ)، فيتعانق فى روحى: الشعر والجنس، الرائحة الأنثوية والمشاهد العارمة،
 فأرغب من جديد فى الموت نشوة، حتى هجرت هذا المسكن بسرعة، خوفاً من هذا الموت. فقد
 صرت منذ تلك الليلة، أنا طالب الأزهر الغض، مكلفاً أمام الله، والملكين الحارسين، والملك
 المحاسب: حافظ وحفيظ، والرقب العتيد.

لا أذكر أننى فرقت كثيراً بين شخوص حكايات (ألف ليلة وليلة) وشخوص الواقع الذى
 عشته فى قرىتى، ومدن: السنبلوين، والزقازيق، والمنصورة، التى كنت أقیم بها شهوراً متصلة فى
 كل عام، أو سنوات متصلة. كان شخوص الواقع يمثلون لى خيالات متحركة، تشير فى الرغبة
 لاكتشافها، ومعرفة عوالمها، فى البيت، وبين الأسرة، وفى الحل والسفر، وفى الأحداث القليلة
 المثيرة، الزاعقة حيناً، والمدوية حيناً، فى دراما الحياة والحب الموت التى تحدث من حولى، كانت
 أجزاء لم تكتب بعد من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وامتداداً لها يحياها الناس، ولا يجد من يرويه.
 حتى الطائرات التى كانت تمرق فى سماء القرى والمدن، طائرات هتلر وتشيرل كانت جزءاً فى
 خيالى من هذا النسيج، مع الحمام، والبقرة، والخروف، والطيور، والفراشات، والحمالين والتجار،
 والباعة والصاغة، ورجال الدرك والعسس والخفراء، والقطارات وعجلات الحديد، والمطاط، حتى فى
 القرى الأخرى التى مررت بها زائراً مسافراً، ومتجولاً فضولياً، ومعسكرات الإنجليز فى الزقازيق



والقصاصيين والثل الكبير. لقد احتوتنى حكايات (ألف ليلة وليلة) وامتدت غرائبها ومدتهشاتها وعجائبها وطرائفها ورعبيها وحبيها إلى كل شئ حولي، حتى في السكن الداخلي للمعهد الديني، والمسكن الفقيرة البائسة في أحياء الزقازيق، بين طلاب فقراء غالباً، وميسورين نادراً، حتى في عالم شيوعى المعممين بالمعهد الديني، وأرصعة القطارات الرائحة والغادية على محطاتها بالزقازيق. هل صرت سندباداً قصير الحيلة، يتجول دائراً حول نفسه حيث يقيم وينزل؟ ما أعرفه أننى منذ قرأت (ألف ليلة وليلة) في غرفة الخال، قد صرت فضولياً ومتفرجاً، يراقب ويشاهد، ويختزن ولا يشارك إلا نادراً، وربما كان ذلك الفضول والتفرج هو الذى دفعنى إلى طلب المزيد من حكايات (الليالى) في هذه القصص الأجنبية بروايات الجيب الشعبية المترجمة، ومجلدات المفامرات السندبادية لطروزان، وروكاملول، وباردليان وفوستا، ولستين متوالية ومتصلة، في الأربعينيات، وهو الذى باعد روحى عن حب علوم الدين واللغة بالمعهد الديني، وجعلنى شديد الميل إلى علوم الطبيعة والفلك المبسطة التى تتاح لى، فيها، فيما أظن، مفاتيح سر كامن من أسرار (الليالى). ولم أعرف أن قدر (الليالى) في أرض الليالى، أو أرض شبيهة بها، أعيش عليها وبين ناسها، سيدفعنى دفعا، وبمشق شخصى ومجنون، لأمارس بدورى كتابة الليالى، يجعلنى قاصاً رغم أنفى، وهاشقاً لقراءة القصص، وصديقاً للقصاصيين، ورواة الأخبار والأسمار والأساطير والخرافات والملاحم، يستهويه القص أكثر ألف مرة من الشعر والمسرح، ويرضيه أن يجد سواه، ممن لا يعرفهم، يمشقون مثله (الليالى)، ويؤثرون القص على كل شكل عداه من أشكال الإبداع بالكلمة، فيشعرون بصداقة ما، لطفه حسين في (أحلام شهرزاد)، وللحكيم في (القصر المسحور) و(شهرزاد)، وللخميسى في صياغة (ألف ليلة وليلة)، ولسيد قطب في (الليلة الثانية بعد الألف)، في (المدينة المسحورة).

لقد حاول البعض محاكاة أسلوب (ألف ليلة) ولغتها، مثلما حاول آخرون محاكاة أسلوب كتاب عصر المماليك ولغة مؤرخيه، طلباً للتفرد والتميز، ناسين بعد الزمن بين لغة عصر طائر الرخ والعقاب ولغة عصر الطائفة وسفن الفضاء، بين لغة عصر الفرسان ولغة عصر المدفعية. فروح (ألف ليلة) في القص هي القضية وليست اللغة، والتجارب الموازية لتجارب (ألف ليلة وليلة) هي القضية الأخرى وليس أسلوب (ألف ليلة وليلة)، أو لغة المتصوفة، والمقرئى، وابن إياس، وابن تفرى بردى.

ولقد حاول البعض الإفادة من (ألف ليلة) باقتباس مقطع منها أو بالإشارة لشخصية أو موقف من شخوص ومواقف حكاياتها، أو غيرها من تراثنا الشعبى والملحمى، ناسين أن (ألف ليلة وليلة) روح في الكاتب، إنسان يحيا ويمدع ينتج ويثمر، كما شجر الجوز، لىالى جديدة مختلفة الإتيقاع والأنغام، لأنها مختلفة العصر. فهذه الروح هي التى تمنح الكاتب انتماءه، في حياته وإبداعه، لأرض (ألف ليلة وليلة)، الممتدة من الهند، بل مما وراءها إلى المغرب الآن، وإلى الأندلس سابقاً، هي التى تمنحه شرف أصالته ومحليته، وشرقيته، إذا بلغت جودة إبداعه ذروة ما متفردة، تكسبه الطعم، واللون، والرائحة، تثريه بروح الزمان والمكان. وأحدس، مع الدكتور حسين فوزى، أن لىالى

(ألف ليلة) هي ليلال هندية، وفارسية، وعربية، وأحترم مقولته في أن هذه الليالي قد وجدت «مونتاجها» الأخير في مصر خاصة، في القرن الرابع عشر. ولقد ظلت هذه (الليالي) تجدد إغراءاتها السارة في الامتداد بها على أيدي مبدعي القصص العظيم في الشرق والغرب، بل وتجدد تجسيداً لها بالفيلم السينمائي، والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية، والإبداعات المسرحية والقصصية، من قصص الليالي ذاتها؛ فلقد صارت الأرض بأسرها أرضاً لـ (الليالي).

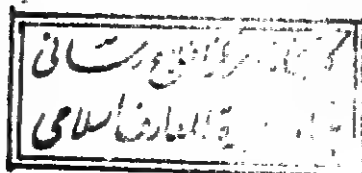
ولمست (الليالي)، عندي، أساطير وخرافات، ابتكرها كلها الخيال البشري الشرقي؛ فهي عندي مثل الملاحم وقصص الأسفار، والأغاني، خيال تفجر من واقع، مواقف وأحداثاً وشخصاء، في أرض لا يزال أهلها يعيشون في العصر الوسيط برغم كل التكنولوجيات، كتفسيرات غيبية وفنية لما يعجز الناس عن فهمه، وأحلام وآمال لما يرغبون في تحقيقه، وتجسيد فني لمشاعر فردية وجمعية محبطة، تعاني من الشعور بالحصار والمجز والقهر، والإحساس بالسخر، وانفصال الرعاية عن الرعايا، وغربة الأنظمة عن شعوبها، والأقدار الاجتماعية المسلطة كالسيوف، فتظن قدراً من الغيب، أو قدراً من أقدار الطبيعة. ولتحاول أن تربط بين مغامرات السندباد وعبد الله البري والبحري، ومغامرات الجواسيس ورجال المباحث والاستخبارات، بين حكايات الرحالة في البر والبحر، وحكايات (الليالي) في البر والبحر.



قربنا اسمها؛ برهمتوس، اسم قيل في تفسيره؛ إنه كان في الأصل؛ طوش إبراهيم، فظننتها، قريش، تنسب إلى جدي لأمي، وقال جمال حمدان، في الجزء الأخير من موسرته (شخصية مصر)؛ إنه اسم فرعونى من أسماء البلاد الفرعونية التي تزال باقية إلى يومنا على أرض مصر، قرية كانت، ولا تزال، حتى بعد أموال النفط، التي عاد بها إليها، كما السندباد، المفترهون من أهلها، أرضاً لـ (الليالي)، ولأساطير وخرافات خاصة بها، موازية لحكايات (الليالي)، في وهمي. قرية من قرى بحري، حيث تروج (الليالي) بقدر ما تروج الملاحم العربية بين قبائل الصعيد، وقبائل الصحراء الشرقية والغربية، وروج معها الشعر العامي، والزجل الشعبي، والموال الشعبي، فقد صارت هائلات بحري عائلات كبيرة، وأسراً صغيرة، مثل جزر النيل.

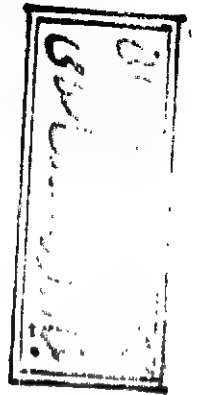


هل كانت (الليالي) ثمرة لوجود المدائن والحوضر القديمة الشرقية، ومغامرات بنيتها في البر والبحر، ومشاهدات تجارها ورحالتها، بقدر ما كانت الملاحم ثمرة لحيوات الصحاري والخيام وعصر الفرسان؛ ذلك سؤال لم أقرأ عنه إجابة، منذ سهر القلماوى إلى محمد بدوى.





شهادة بخصوص علاقتي بحكايات الف ليلة وليلة



عبد الرحمن نهمي

رصد المؤثر في الأدب وتقييم تأثيره مهمة النقد لا مهمة الإبداع، فكثيرا ما يكون المؤثر خفيا على الكاتب، حتى إنه لينكره إن لفته إليه ناقد. ولقد قرأت أكثر من مرة نقدا لبعض قصصى يؤكد فيه الناقد أنني متأثر في ناحية معينة برواى من الغرب لم أسمع باسمه من قبل. وهذا لا يعنى أن الناقد قد جانبه الصواب، وإنما يعنى أنني تأثرت بهذا الرواى دون أن أدري، إما عن طريق كاتب آخر متأثر به، فانتقل إلى أثره دون أن أسمع باسم المؤثر الأول، وإما عن طريق الاتصال بعمله منقولا، أو مقتبسا، في فيلم سينمائي شاهدته دون أن أهتم باسم المؤلف، وإما عن طرق أخرى كثيرة ليس هنا مجال إحصائها. وخلاصة الأمر، أن رصد تأثيري بـ (ألف ليلة) وتقييم هذا التأثير ليس من مهمتى. وكل ما أستطيعه فى هذه الشهادة هو أن أسترجع علاقتى بها منذ نشأة الأولى - نشأتى أنا طبعاً لا نشأة (ألف ليلة) - ثم أنظر فى الأعمال التى كتبتها مفيدا منها عن قصد وتعمد، فالإفادة غير المقصودة أو غير المباشرة أخفى من أن أتوصل إليها إلا إذا انتقلت من مقعد الكاتب إلى مقعد الناقد، وهذا شئ لا خير فيه لى ولا للنقد، على السواء.

(١)

عندما اكتشفت أن القراءة شئ شديد الإمتاع، وكنت فى العاشرة من عمري، لم تكن (ألف ليلة) قد دخلت دائرة الأدب المحترم بعد، إذ كانت هى والسير الشعبية فى تلك الأيام كتبها خاصة بالعامية، ولا يلقى أن يقتنيها المتأدبون، أو يهينوا لأبنائهم فرصة قراءتها، صونا للثمن من الترخيص واللحن، ولخيالهم من الشغل مع الخرافات والأساطير. وعلى هذا، لم يكن كتاب (ألف ليلة) من

الكتب التى تضمها مكتبة أبى التى كان أكثرها فى الدين والتاريخ والأدب القديم، فلم تنهيا لى قراءتها فى فترة تكوينى الثقافى والفنى. وحتى حين أتيح لى أن أقضى إجازة صيفية فى قربتنا، ووجدت عند واحد من أقاربى مكتبة زاخرة بالروايات، لم تكن حكايات (ألف ليلة) من بينها، إذ كانت كلها سلاسل روايات روكامبول وفانتوماس وسنكلير وباردليان وفوستا، وهى روايات بوليسية لم يسمع بها أبناء الجيل الحالى، غليظة الذوق، سقيمة الخيال، ساذجة البناء، غيبة الأفكار، إن كان فيها أفكار على الإطلاق.

خلاصة الأمر، مرة ثانية، أننى لم أقرأ (ألف ليلة) فى فترة التكوين.

ولكن هذا لا يعنى أننى لم أعرفها ولم أتأثر بها، غير أن هذه المعرفة وهذا التأثير كانا عن طريق الحكايات (الحواديت) التى لا أشك فى أن أمى وإخوتى وأخواتى كانوا يحكون لى الكثير منها قبل النوم. فقد سمعت منهم، بعد أن أصبحت كاتباً، أننى فى طفولتى كنت لحوحا ملحفا فى طلب الحواديت ليلاً ونهاراً. وأذكر أننى فى هذه المرحلة أعرف علاء الدين ومصباحه السحري، وأعرف خاتم سليمان، وأعرف حكاية معروف الإسكافى. وكانت معرفتى بهم معرفة شفوية عن طريق سماع «الحواديت»، وهذه المعرفة الشفهية لا تقل أهمية - إن لم تكن تزيد - عن المعرفة البصرية عن طريق القراءة، فقد كانت أجواء (ألف ليلة) الأسطورية تنصب فى وجدانى أصواتاً منمجة أو ممثلة، تثير خيالى وتشحنه بصور أوسع وأغزر مما تثيره الحروف المطبوعة الصماء، فإذا أضفت إلى هذا أن اللغة الشفهية كانت متقاة بحيث تمتع السامع الطفل - الذى هو أنا - وتهدى أعصابه لينام، أدركت مدى تأثير المعرفة الشفهية، وأنها تفوق فى نظرى المعرفة عن طريق القراءة. وكان من يحكون لى الحواديت يختارون منها ما يناسب فهمى ولا يفسد ذوقى، فلم أسمع عن أحمد الدنف ودليلة المحتالة أو عن قصص الفحش والمهر، إلا حين قرأت فى (ألف ليلة) بعد تخرجى فى الجامعة، وأقول «قرأت فى»، ولا أقول قرأت (ألف ليلة)، لأننى أعتقد أننى لم أقرأها كلها حتى اليوم بالرغم من أن نستحقها الصغراء فى مكتبتى من زمان.

وخلاصة الأمر مرة ثالثة هو أننى عرفت (ألف ليلة) وتأثرت بها خيالاً وأحداثاً وحركة، دون أن أتأثر بها لغة وأسلوب بناء.

فإذا أردت أن أتكلم عن صلاتى بـ(ألف ليلة) عن طريق القراءة، أذكر أن أول قراءة فيها كانت باللغة الإنجليزية لا العربية، فقد كان مقرراً على للدراسة فى الثالثة أو الرابعة الابتدائية - لا أذكر تماماً - رواية إنجليزية عنوانها (Sindbad The Sailor)، كما كان فى أحد الكتب التى نتعلم فيها الإنجليزية قصة عنوانها (Aladin and The Majic Lamp). ولا يتعجب أبناء الجيل الحالى لهذا، فقد كنا فى ثلاثينيات هذا القرن ندرس فى المدارس الابتدائية العادية، اللغة الإنجليزية دراسة مكثفة تفوق ما يدرس اليوم فى المدارس الثانوية. وقل ما شئت عن أن هذا أسلوب استعماري، أو غزو فكرى، فقد ذهب الاستعمار وبقيت لجيلى هذه اللغة نافذة مفتوحة باتساع على الثقافة الغربية،



وهي نافذة موصدة - إلا على المتخصصين في الأدب الإنجليزي - أمام أبناء الأجيال التالية لجيلنا. ولعل في هذه الحقيقة ما يفسر قول محمد عناني في دراسة كتبها لإحدى قصص المترجمة إلى الإنجليزية:

«الملاحظة الغريبة أن بعض أعضاء الجمعية الأدبية (وأنا منهم) كانوا أكثر متابعة وفهما للأدب الغربي من كثير من المتخصصين في الأدب الفرنسي أو الإنجليزي، بل إن من بينهم مترجمين وصلوا لأعلى مستوى، ولكن جذورهم العميقة الضاربة في أعماق الثقافة العربية، واحترامهم لها، جعلتهم بمنأى عن الاتهام بالارتواء في أحضان الثقافات الأجنبية أو أن يكونوا من دعاة التغريب».

أعود إلى علاقتي بـ (ألف ليلة) فأقول إنني ما كدت أشب عن الطوق حتى كانت قد انتقلت من أدب العامة إلى أدب ذوى الجباه العالية، وقد بدأ هذا بمسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم - أعتقد أنها ظهرت سنة ١٩٣٥ - ثم تتابعت بعض الأعمال القيمة التي استلهمتها أو استغلت بناءها، ولا يحضرني الآن إلا (أحلام شهرزاد) لطف حسين - وكانت أول عدد في سلسلة «اقرأ» التي صدرت سنة ١٩٤٠ أو ٤١ - كذلك مسرحية لباكثير، ثم قصة اشترك فيها طه حسين وتوفيق الحكيم اسمها (القصر المسحور). وعندما التحقت بكلية الآداب في منتصف أربعينيات القرن، كانت سهرير القلماوى - متعها الله بالصحة - قد أعدت رسالتها العلمية عن (ألف ليلة). فكان هذا درساً عملياً لى علمنى أن الأدب ليس مجرد لغة - مع أن اللغة أداته كما تعرف - وأحسب أن هذا الدرس المبكر - مع تجارب وأفكار أخرى غيره - كان وراء اللغة التي حرصت فيها بعد على اتخاذها أداة للتعبير القصصى. فمع أنني أحسن سبك اللغة وتجميلها وإضفاء الوقار عليها، فإننى كنت أقوى استناداً إلى طرافة الخيال والفكرة وحيوية الشخصية فى أهم ما كتبت من قصص. بل إننى حاولت فى صدر شبابى الأدبى أن أصل إلى اللغة الثالثة التى أرمى توفيق الحكيم دعائها فى مسرحية (الصفقة) فيما بعد، وهى اللغة التى يمكن أن نطلقها فصلى دون غلغل، ويمكن أن نطلقها هامة دون إسفاف، فقد جربت هذه اللغة، ولكننى لم أوصلها كما أوصلها توفيق الحكيم. فمن ناحية، كانت تجربنى فى قصة قصيرة جداً (ثلاث صفحات) اسمها «على الله» لا فى نسج كبير معقد مثل مسرحية (الصفقة)، ومن ناحية ثانية - وهى الأهم - أن مصححى جريدة «الجمهورية» قد تدخلوا، مشكورين، ففصحوا - أو قمعوا - لغة قصتى، مع أن عبد الحميد يونس الذى كان مشرفاً على الصفحة الأدبية فى منتصف الخمسينيات، قد صدر القصة المنشورة بمقدمة طويلة نسبياً - لعلها أطول من القصة نفسها - تحدث فيها عن هذه التجربة وأبرز خصائصها اللغوية بالتفصيل. فكانت مهزلة، ضحكنا لها كثيراً - هو وأنا - أن تظهر قصة موهلة فى التفاصيل مع مقدمة من أستاذ أدب جامعى له قدره ومكانته، وبين الاثنين مثل ما بين وجهى سعيد أبى بكر وأنور وجدى، رحم الله الجميع.

خلاصة الأمر، للمرة الرابعة، أن أعمال هؤلاء الكبار (توفيق وطه وباكثير وسهير) عندما نقلت حكايات (ألف ليلة) من سمر العامة إلى أدب الخاصة، وجهتني إلى فهم للعلاقة بين القصة واللغة مختلف عما كان شائعاً قبلها، حتى إنني كتبت دراسة في مجلة «الشهر» التي أصدرها الصديق سعد الدين وهبة في أوائل الستينيات، حاولت فيها أن أثبت أن لغة القصة هي الأحداث لا الألفاظ، وأن الألفاظ ليست غير وسيط لنقل الأحداث من الكاتب إلى القارئ. وقد يكون في هذا الرأي إسراف في إنكار أهمية اللغة الجميلة في الفن القصصي، ولكنني هنا أرصد أثراً لـ (ألف ليلة) ولا أقيّمه.

هذه علاقتي بـ (ألف ليلة) منذ النشأة الأولى حتى نشرت أول قصة لي سنة ١٩٥٣ في مجلة «الثقافة»، وكانت بعنوان «سلم العبيد»، وبنائها كما سنرى فيما بعد مستلهم من (ألف ليلة).

والخص ما وضعت يدي عليه من تأثير (ألف ليلة) فيّ، وهو:

١- جو (ألف ليلة) الأسطوري انصب في وجداني منذ الطفولة عن طريق الحوادث.

٢- لغة (ألف ليلة) علمتني أن أهم عناصر الفن الروائي ليس اللغة، مع أن اللغة أداته.

وليس في هذا التلخيص حجراً على النقد، وإذا قدر لأعمالي أن تعيش ويتناولها النقاد، فقد يجدون تأثيرات غير هذين الأثرين؛ لم تخطر على بالي، أو قد ينكرون هذين الأثرين؛ فهم أقدر مني على تتبع الأثر والمؤثر، وهذا على كل حال عملهم لا عملي.

(ب)

وإذا انتقلت إلى الجزء الثاني من شهادتي، وهو النظر في الأعمال التي كتبتها مستلهما (ألف ليلة) أو مفيداً منها بطريقة مباشرة، فأمامي الآن ثلاثة أعمال هي:

١- «سلم العبيد»

٢- «تاريخ حياة صنم».

٣- «رحلات السندباد السبع».

وقد تكون لي أعمال أخرى، خاصة في الإذاعة المسموعة والمرئية، ولكنني لا أذكرها الآن، فلأقتصر إذن على النظر في هذه الأعمال الثلاثة، وأقول بدءاً إن القصتين الأوليين قد استلهمت بناءهما، وربما أسلوبهما أيضاً، من قصة (أحلام شهر زاد) لعلّه حسين لا من (ألف ليلة) نفسها مثل العمل الثالث، ودافعي إلى كتابتهما على هذه الصورة لم يكن الفن بقدر ما كان الخوف من السجن، كما سيتضح من الحديث عن كل قصة.



١ - «سلم العبيد»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: ماذا يحدث عندما يخسر الملك - أى ملك - حب شعبه وولاء حكومته وحاشيته، فلا يتبقى له إلا الجيش والشرطة؟.. أما حكايتها فعن ملك شهوانى أحقق رأى حلمه أحقق وشجعه وزير أحقق على محاولة تحقيقه، فاصطحبه مع حاشيته وجلاده وخرج إلى الصحراء باحثا عن الحلم، ودفعته الحاجة فى الطريق إلى النزول من فوق جبل عال، فنصحه وزيره بقتل موكب العبيد الذين يحملون متاعه وطعامه، واتخاذ أجسادهم سلما ينزلون عليه. ولما نفذ الجلاد أمره اكتشف أن السلم يحتاج إلى أجساد أخرى حتى يصل إلى الوادى، ومرة أخرى ضحى بالحاشية ليكمل بهم السلم، ثم ضحى بالوزير نفسه ليكون جسده آخر درجة فى السلم يصل بها إلى قاع الهابة. وعندئذ لم يبق معه إلا الجلاد حامل السيف والسوط، فعندما أمره بتنفيذ أمر جديد من أوامره الحمقاء قال له، ما معناه: نعم يا حبيبى ١٩٠٠ .. طيب تعال!.. ورفع السوط والسيف فى يديه، وشهدت الصحراء ملكا يجرى وخلفه عبد يشتتمه ويفرقع بالسوط فى قفاه.

هذه القصة كتبتها فى عشرة أيام، تبدأ من ليلة ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢. وأظن هذا التاريخ، بالإضافة إلى فكرة القصة، يقدمان التفسير الواضح لاختفائى خلف رموز (ألف ليلة وليلة) حتى لا أسجن ستة شهور، وهى العقوبة التى كانت مقررة للعيب فى الذات الملكية. ومع كل هذه الاحتياطات، فإننى لم أجسر على نشر القصة إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو.

٢ - «تاريخ حياة صمم»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: هل يمكن أن يصمد الإنسان الشريف أمام إغراء الثروة والسلطة؟.. وحكايتها أن شابا شريفا رأى فتاة فأحبها وتبعها فى سفر طويل إلى بلدها، حيث اكتشف أنه لا يستطيع أن يتزوجها لأنها مقدسة، أى موقوفة لتقديم قربانا لإله دموى تعبده البلدة، وتقوده الأحداث إلى أن يقتل كبير الكهنة لمنع إحراقها فى النار المقدسة. ولكن قتله لكبير الكهنة كان علامة على أنه هو الإله شخصيا - أو هكذا أوهمه الكهنة - فسلموه كنوز المعبد ورفعوه إلها للناس، فكان أول أمر أصدره هو إحراق حبيته قربانا له فى حفل تنصيبه.

والقصة كما هو واضح ترصد تحول قائد الثورة من ناثر يحب مصر إلى رئيس يحكم مصر حكما مطلقا. وقد كتبتها انعكاسا للصراعات السياسية التى شهدتها مصر وانتهت بالقضاء على الديمقراطية فى سنة ١٩٥٤. وأعتقد أننى بدأت كتابتها فى منتصف سنة ٥٣، ولكن تطور الأحداث ضد الديمقراطية جعلنى أتركها ناقصة، ولكننى عدت إليها عدة مرات حتى أتممتها، ولا أذكر متى انتهيت منها تماما، ولكنها نشرت فى مجلة «الأداب» البيروتية سنة ١٩٥٧، فلا بد أننى أتممتها قبل هذا التاريخ.

هاتان هما القصتان الأوليان اللتان استعنت فيهما ببناء (ألف ليلة)، وإن كان طه حسين هو الذى لفتنى إليه فى (أحلام شهر زاد). ولم يكن دافعى فنيا بل كان الخوف كما ذكرت. وقد يؤخذ هذا الخوف على من لم يعيش تلك الأيام، ولكننى هنا أرسد ولا أقيم، ثم إننى أؤمن بأن مهمة الأدب هى أن يكتب لا أن يدخل السجن، فهذه مهمة الزعيم، وأنا والحمد لله لست زعيما وما أحببت يوما أن أكونه.

رحلات السندباد السبع:

وهى مجموعة من القصص تحكى كل منها رحلة من رحلات السندباد. وقد كتبت منها أربعاً نشرتها فى كتاب لم أهملت الفكرة فلم أتمها حتى اليوم، وربما أتممتها فيما بعد.. من يدري...؟

وقد استلهمت القصص من حكايات (ألف ليلة) ولكن بطريقة معكوسة. وكنت قد قرأت (ألف ليلة)، أو قرأت فى (ألف ليلة)، فلم يعجبني أن يحل أبطالها مشكلاتهم بالصدفة أو بالعثور على طلسمات تمكنهم من توظيف قوى غفية مثل خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين. ومع أننى كاتب أخاف السجن ولا أحب أن أكون زعيما مناضلا، فإننى أؤمن بأن للأدب رسالة، هى - باختصار - أن تزيد الإنسان إنسانية، سواء فى مشاعره أو فى أفكاره أو فى أهدافه أو حتى فى مجرد وجوده على ظهر الأرض. والصدفة والسحر - رغم جمالهما فى الحكى - تنقصان من إنسانية الإنسان ويحولانه إلى آلة للمصادفة أو للقوى الخفية. وتاريخ الإنسان - فيما يخص إلى - ليس سوى سلسلة من المحاولات للوصول إلى هذه الغاية، وهى زيادة إنسانية الإنسان. وتتبع حلقات هذا التاريخ، من مرحلة جمع الثمار (وهى الرحلة الثانية من رحلات السندباد) إلى مرحلة السحر وعبادة الطبيعة (وهى الرحلة الثالثة) إلى مرحلة نشوء الإمبراطوريات (وهى الرحلة الرابعة)، فوجدتها تؤيد فكرتى عن معنى التاريخ. وكان فى نيتي أن أكتب الرحلة الخامسة وهى عن عصر الفلسفة، والسادسة وهى عن عصر الأديان الموحدة، والسابعة وهى عن عصر العلم والتكنولوجيا الذى نعيشه الآن. ولكننى لم أستم فى الكتابة، وفتت حماسى للفكرة، أو قل شغلتنى عنها قضايا أكثر مباشرة أو أكثر اتصالا بحياتى الشخصية، فتوقفت الرحلات عند الحلقة الرابعة، كما ذكرت.

واختيارى شخصية السندباد - دون أية شخصية أخرى من شخصيات (ألف ليلة)، وفيها شخصيات أكثر خصوبة من الناحية القصصية - يرجع إلى أنه أكثرها ملاءمة للفكرة، فالرحلات متعددة ومنفصلة، وهو الذى يحكى، مما يتيح لى - باعتبارى كاتباً - أن أتوقف للشرح والتعليق، ثم إنه أكثر هذه الشخصيات شهرة فى الشرق والغرب على السواء، وهو أيضا - وهذا مهم جدا - كان أكثر شخصيات (ألف ليلة) تعرضا لظلم شهر زاد وهى تحكى عنه، وقد شغل رفع هذا الظلم عنه مقدمة الرحلات، وهى نفسها قصة، ثم شغل إظهاره مناضلا ومكافحا لا يعتمد على الصدفة أو السحر، الرحلة الأولى.



ومن الطبيعي أن استغلالي شخصية السندباد كى أحمله هذا التفسير للتاريخ، قد اقتضى منى أن أركن حكايات رحلاته الأصلية جانباً، وأن أولف له رحلات جديدة تماماً، لا تمت إلى (ألف ليلة) بصلة. فهل وفقت؟.. لست أدري. ولكن هذا ليس موضوعي؛ فموضوعي شهادة، أما الحكم فعمل النقاد.

وبعد، فهذه شهادتي، وأرجو أن تكون صادقة جدية بالاعطفتان إليها والاعتزاز بها، حتى أضمها إلى الشهاداتين الوحيدتين، من بين ما أحمل من عشرات الشهادات، اللتين أطمئن إلى صدقهما وجدارتهما بالاحترام؛ وهما شهادة الميلاد، وشهادة ألا إله إلا الله.





عالم ساحر.. ولكن..

محمد أبو العلا سلاموني

* (ألف ليلة وليلة) ذلك العالم الساحر الجميل الذى ألهب خيال المفكرين والأدباء وأثار وجدان الخاصة والجمهور. ورغم ذلك، فإن ثمة ما حال بينى وبين هذا العالم الأسر الأخاذ، لا شئ إلا لأننى تمتعت بالفكر والنقد وليس بالخيال والوجدان، فقد شعرت إزاءه بصدمة أصابت رومانسيتى فى مقتل، وصدمت مثالىتى دون رافة أو رحمة. فجأة وجدتنى أمام ملك يقال له الملك السعيد ذو الرأى الرشيد، يختصم المذارى اللاتى لا ذنب لهن، ثم يقتلن لا شئ إلا لأن زوجة العاهرة كانت تخونه مع عبد من عبيده، فما كان بملك سعيد ولا صاحب رأى رشيد، بل كان جباراً جهولاً وشهوانياً مهولاً. ذلك هو المدخل الدموى لهذا العالم الساحر الجميل. ترى هل هذا هو المظهر ومن بعده ندخل فردوس الخلود؟ ليكن ذلك كذلك، فأى عالم تمتع وخالد هذا؟ إن المتضمن فى عالم (ألف ليلة وليلة) سوف يجده عالماً مليحاً بأشنع نزعتين فى عالم الإنسان: شهوة السلطة وشهوة الجنس، وهما من أبرز النزعات التى سيطرت على مجتمعاتنا الشرقية، ولعلهما كانتا من أسباب تخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة حتى الآن.

* إن شهوة السلطة التى استبدت بحكامنا وسلاطيننا وملوكنا ورؤسائنا وولاة أمورنا، ظلت جالمة على صدورنا منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.. أو بالتحديد منذ قيام السلطة الأموية على الملك العضوض حتى حرب السلطة فى اليمن السعيد الذى لم يعد سعيداً فى أيامنا هذه.

وماذا كانت النتيجة؟.. المزيد من التخلف والتمزق والاستبداد والسقوط.

* كذلك، فإن شهوة الجنس قد أخذت بتلاييننا واستبدت بتفكيرنا ووجداننا، منذ أن صرح لنا بتعدد الزوجات والاستمتاع بما ملكت أيدينا من الجوارى والغلمان.. وحتى آخر الفتاوى من «الجماعات المتأسلمة» التي صرحت بارتداد الزوج ليتمكن لآخر من مضاجعة زوجته فى اليوم التالى، بل وفى الساعة نفسها بغض النظر عن العدة المقررة.. وأيضاً السباحة الجنسية التى تأتى بشيوخ النفط لقضاء ليالى (ألف ليلة وليلة) الحمراء بالزواج المؤقت أو بزواج المتعة أو باستئجار الغوانى فى فنادق العواصم العربية والأوروبية أو شققها المفروشة. ولعل القصص والحوادث التى تخشى فى هذا الشأن تعتبر أكثر إثارة وعجبا من قصص (ألف ليلة وليلة) القديمة التى تستهل أحداثها بهذا القول:

«ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة.. لياليها حرام فى غرام، حب وعشق وهيام.. إلخ»

* ولكن لننظر كيف نظر الآخرون إلى ليالى (ألف ليلة) بالمقارنة لنظرتنا نحن إليها. لقد أدهشتهم حكاياتها العجيبة، فقد أثارت فيهم أسى ما فى الإنسان من نوازع الخيال والوجدان والابتكار والإبداع، بينما لم تثر فينا نحن سوى نوازع الشهوة والاستبداد، تماماً كما يحدث الآن حينما طلع علينا البث الفضائى، فلم نر فيه إلا أسوأ ما فيه من إثارة للغرائز الحسية ونوازع الاستبداد والعنف. هذا هو حالنا مع (ألف ليلة وليلة).. هذا العالم الذى عبرت حكاياته عن حالنا مع الشهوة والاستبداد، ولم تتجاوز ذلك إلى الابتكار والإبداع الذى تتجاوزه الآخرون لىابة هنا نحن أصحاب الأفاضل العجيبة والحكايات الغريبة.

* حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالبساط السحرى والحصان الطائر الذى ينقلنا عبر السماء، بينما هم تتجاوزوه باختراع الطائرة والصاروخ والقمر الصناعى. حلمنا بارتداد البحار والمحيطات مع السندباد البحار فى رحلات لا معنى لها سوى المغامرة فى عالم الخيال والضباب، بينما هم يجتازون بحر الظلمات ويكتشفون العالم الجديد ويدورون حول القارات والمحيطات.

حلمنا بالجوهرة السحرية التى نرى فيها ما يحدث فى أماكن بعيدة فاخترعوا هم أجهزة الراديو والتليفزيون وباقى وسائل الاتصال المذهلة التى نشاهد فيها ما يحدث فى الكواكب الأخرى وفى الفضاء الخارجى.

حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالمارد الذى يخرج من القمقم والعفريت الذى يصنع المعجزات بخاتم سليمان والمصباح السحرى، واكتشفوا هم المارد المسمى بالطاقة الذرية والهيدروجينية التى تخرج من قمقم الذرة فتصنع المزيد من المعجزات والخوارق.

قفزوا هم إلى ما وراء الأفق الراقد خلف الشمس، وانطلقوا يصنعون التقدم والمنجزات العلمية، بينما نحن نشغل أنفسنا بقضايا حجاب المرأة وعذاب القبر وإطلاق اللحية وتقصير الجلباب... إلخ.

* إن (ألف ليلة وليلة) مرآة ناصعة لأحوالنا المزرية والمتخلفة نحن الشرقيين، وما ورد فيها من حكايات عن السلطة الفاشمة والشهوة الجامحة ونواذر الجوارى والفلمكان والعاريت والجان، وغيرها من الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة وحكايات الفرام والهيام هي نفسها التي مازالت قائمة في زماننا المعاصر، فما زال في زماننا الحكام المستبدون وما زالت شهوانية الجسد هي شغلنا الشاغل لدرجة أننا أرغمنا نساءنا على العودة إلى عالم الحرملك والحريم والحجاب والنقاب، وأصبحت المرأة نتيجة شعورنا بالأزمة الجنسية مجرد عورة يجب إخفاؤها وعزلها عن أنشطة المجتمع. وهذا بدوره أدى إلى تجسيم المشكلة، فإخفاء المرأة وعزلها بكل السبل جملاً منها تجسيدا لمفهوم الجنس في عين الرجال، وأدت سياسة التفرقة إلى ما كان يراد منه، فصار لا يخطر ببال الرجل شيء آخر بالنسبة إلى النساء إلا الجنس والمتعة.

* وكما كان عالم (ألف ليلة وليلة) يؤكد ظهور العفاريت والجان، فما زالت تسكن في أعماقنا الخرافات وتسيطر علينا الشعوب، وما زال الاعتقاد بظهور الجان وركوبهم بنى الإنسان في هذا الزمان، وما زالت تقام طقوس الزار والمشعوذين حتى بين المتعلمين، بل وصل الأمر إلى أن أنتج السينمائيون فيلماً يمثل مشهور من عالم الجان يؤكد فيه حقيقة ظهور الجان وسيطرته على الإنسان بل تم إذاعته في التلفزيون بكل جرأة ودون تحفظ. علاوة على الكتب التي تتحدث عن عالم الجن وطريقة العلاج من مس الجان والشیطان التي تملأ الأرصفة والمكتبات وأكشاك بالعمى الجرائد والمجلات.

* لكل هذا، يبدو أنني لم أحاول أو أفكر حتى الآن في أن أقرب من عالم (ألف ليلة وليلة) لأستلهم منه ما يميننى على الإبداع، رغم أنني لجأت إلى التاريخ والأساطير والحكايات والثرات الشعبي، وكتبت العديد من المسرحيات في هذا الخصوص، إلا أنني لم أفعل هذا مع عالم (ألف ليلة وليلة) اللهم إلا مسرحية للأطفال باسم (حسان أقوى من الجان)، استلهمت فيها قصة عفريت المصباح السحري الذي خرج لأحد الأطفال وأراد أن يستخدمه في علاج بعض المشاكل والسلبيات الاجتماعية، إلا أن العفريت يمجز تماماً عن مواجهة السلبيات رغم ما لديه من إمكانيات غارقة، بغرض تأكيد أن إرادة الإنسان أقوى من قوة الجان في مواجهة مشاكل المجتمع.

ربما أكون قد تخاملت على عالم (ألف ليلة وليلة)، ولكن اعذروني، فما يحدث من منجزات علمية الآن يفوق بكثير كل ماورد في عالم (ألف ليلة وليلة) من خوارق وخيال، بالإضافة إلى أن مشارعنا الهیطة تجاه ما يحدث الآن من سيطرة للفكر الرجعى تؤكد ضرورة أن نتطلع إلى الأمام في سغب، وننظر إلى الوراء في غضب.





الف ليلة : ينبوع حي دائما

محمد البساطي

قرأت (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى عندما كنت شاباً. ولكنني شعرت، في هذه المرة، أن قراءتي هذه مجرد «قراءة أولى»، وأتني سوف أعود إلى هذا العمل مرات أخرى. لقد أحسست أنها أكبر من أن يتم استيعابها في قراءة واحدة. لذا، عاودت قراءتها فيما بعد، وظلت كامنة داخلني، تستدعيني وأستدعيها، وأتوقف طويلاً عند مواطن السحر الغامضة فيها.

عندما بدأت الكتابة، وبدأت أستكشف عدداً من الجوانب الفنية في أعمال الآخرين، وأعمال التراث الإنساني بوجه عام، اكتشفت أن (ألف ليلة) ليست عملاً سهلاً، وأنها تنطوي على درجة من «الفنية» هائلة، على مستوى البناء والشخصيات والأجواء .. إلخ.

كان من أوجه متعني الخالصة أن قرأت (ألف ليلة) مرة أخرى، وتيقنت من أنني لم أستوعبها استيعاباً كاملاً في القراءة الأولى، ثم تيقنت من أنها - شأن الأعمال العظيمة - قادرة على أن تجذب قارئها بين وقت وآخر، ليعيد قراءتها من جديد، في ضوء جديد.

هناك بعض القصص التي كتبتها قد تأثر، دون أن أعرف ذلك وقت كتابتها، ببعض حكايات (ألف ليلة). ثم هذا بشكل تلقائي، إذ لم أتعمد هذا. من ذلك، مثلاً، قصة «إث إث» (في مجموعتي «أحلام رجال قصار العمر»)، وتنهض هذه القصة على تناول شخصية صغير مشوه يقوم بتربيته أخوه الأكبر، فيحمله على كتفيه، ويصر على أن يحمله، حتى بعد أن يكبر ويصير حمله عبئاً. لقد اكتشفت، بعد الكتابة، أن هذه القصة مبنية على «حكاية السندباد» الذي يحمل «شيخ البحر» على كتفيه، ومعاني في ذلك معاناة هائلة.

لكن، مع هذا التأثير المباشر بـ «ألف ليلة»، هناك أشكال أخرى عدة من التأثير غير المباشر بها، ومن هذه الأشكال ما يتصل بطريقة الحكى نفسها. إن «ألف ليلة» تنطوى على قدرة هائلة، فذة، على أن تمسك بالقارئ، وتجذبه إلى المتابعة اللاهثة، وقد عملت على الإفادة من هذا المنحى فى روايتى «يهوت وراء الأشجار»، كذلك أفدت فى هذه الرواية ورواية «التاجر والنقاش» من تداخل الحكايات، عندما توشك حكاية على الانتهاء تكون هناك حكاية أخرى قد بدأت، بنوع من الاتصال غير المحسوس.

كذلك، كان من العناصر التى أفادتني من «ألف ليلة»، التركيز الشديد فى الحكاية الواحدة، والهالات غير المرئية المنبعثة من أجواء السرد، وإمكان تأويل العالم الواحد تأويلات متنوعة. لقد كانت هذه العناصر، وغيرها، من ملامح عالمي، بطرائق مختلفة، خصوصاً فى القصص القصيرة، منذ قصة «مشوار قصير» فى مجموعتي الأولى «الكبار والصغار»، وحتى قصتي «القل»، فى مجموعتي (ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً).

بساطة التعبير فى وصف المواقف المختلفة، واستخدام الكلمات المباشرة (دون «لت» ولا «عجن») يمدان من السمات المهمة فى لغة «ألف ليلة»، وقد استوعبت هذا تماماً، فى فترة مبكرة، وكان هذا الاستيعاب جزءاً من محاولتي للوصول إلى ما يمكن تسميته بـ «لغة عارية»، واضحة، مختزلة. لقد كان هذا كله جزءاً من تساؤلاتي الكثيرة المستمرة، حول الأسباب التى تجعل من «ألف ليلة» عملاً خالداً، فذاً، قديماً ومعاصراً فى الوقت نفسه. وقد عملت - بقدر استطاعتي - على أن أبحث هذه الأسباب، وأجعلها جزءاً من «القص» الذى تنهض عليه أعمالي.

أشعر بحنين دائم إلى معاودة قراءة «ألف ليلة». وأظن أنني، بهذا، أسمى إلى أن أجدد يبابي، وأفجر الخيال بداخلي، كما أسمى إلى اقتناص «حالة» تمثل مدداً لي، تجملني مدفوهاً إلى الكتابة، داخلاً فى غمارها. هناك أعمال قليلة يمكن أن تقوم بهذا الدور بالنسبة إلى: (دون كيهوته) لسهرقاتيس، (الأحمر والأسود) لستاندال، (مدام بوفاري) لفلوبير، (الحرب والسلام) لتولستوى، فضلاً عن (الكتاب المقدس).. لكن نظل «ألف ليلة» على رأس هذه الأعمال جميعاً.

ليس هناك كاتب عربى، أو عالمي، ممن قرأوا «ألف ليلة»، يستطيع أن يزعم أنه لم يتأثر بها. وأتصور أن «ألف ليلة»، بما تملك من غنى، سوف تظل ينبوعاً حياً، مئات بل آلاف السنين، وسوف تظل قادرة، دوماً، على أن تبث سحراً غير محدد، وغير محدود.





ألف ليلة وليلتان:

شهر زاد وتجربة
فى البنية الروائية

هانى الراهب

كان الأديب الإنجليزي شبه المعروف، تشسترتون، يقول إنه لو بقى لديه كتاب واحد لاكتفى به عن سائر الكتب، ولمنحه صحة عمره، هذا الكتاب هو (الإلياذة) التى كان آخر روايتها شاعر اليونان الأكبر هوميروس.

ليس من الحكمة بالطبع أن تقتصر حياة المرء الثقافية على قراءة كتاب واحد. ولكن إذا شأته الضرورة أن تفرض ذلك على شخصياً، فسأختار - باستثناء الكتب المقدسة ولاشك - هذا الأثر الفريد من نوعه فى التاريخ الأدبى للعالم، الذى هو (ألف ليلة وليلة).

يجب أن ننأى، بادئ ذى بدء عن المبالغة. ثمة أناس - يجدون فى هذه المأثرة كتاباً فاسقاً، تنهى سربله بالكثير من ملابس الحشمة والتعفف والحياء. ورغم أن هؤلاء يشاهدون مسلسلات الجنس والعنف الأورور أمريكية يومياً، فإنهم يلتزمون الصمت المهرج إزاء هذا النوع المنحط من الفسق، أو من الصراحة الجنسية، ويهزون بفؤوسهم على رؤوس العبد مسعود وقمر الزمان وبدر الدجى. وحقاً فنحن لا ندرى لم لا يطالبون بحذف الوصف الجميل الرائع لجسد الحبيبة، الذى يورده سفر نشيد الأنشاد فى التوراة، ولا ماذا يقولون فى صراحة مماثلة توردتها آيات كثيرة.

هناك أيضاً قراء لا يهمهم (ألف ليلة وليلة) فى قليل أو كثير. إنه بالنسبة إليهم مجرد كتاب لتزجية أوقات الفراغ، وإن أسوأ ما فيه هو شطحات الخيال والبعد عن الواقعية أولاً، ثم تقديمه للقصص الواقعية ثانياً. وعلى ما يبدو لى، فإن ثمة رأياً عاماً، يشترك فيه العاديون والأكاديميون على

على حد سواء، يجعل من (ألف ليلة وليلة) كتاباً جديراً بأن يوضع على الرف، فلا هو بقراءة صالحة، ولا هو بنص يمكن تدريسه مع (بغلاء) الجاحظ وديوان المتنبي و (مقدمة) ابن خلدون.

ولمة أناس يجدون في الكتاب أحجية وجودية، لغزاً، متاهة في دوائر الزمن وانفطاراته وانفلاقاته وفضاءاته. بالنسبة إلى هؤلاء، يتركز عالم الدلالة في (ألف ليلة وليلة) في شخصيتي شهر زاد وشهر بار حصرأ، هذين الكائنين اللذين يقتنصان الحياة وهما يتبادلان الموت، وينسجان مصيرهما الوجودي البقائي فيما شهرزاد تحيك مصائر البشر. ولكن ماذا بشأن الحكايات نفسها؟

ليس (ألف ليلة وليلة) موسماً واحداً يعطى جناء وينتهي. إنه كتاب كل المواسم. وقد بدأ انتباهي الفني إليه بعد هزيمتنا عام ١٩٦٧ أمام الغرب وإسرائيل. في الحقيقة، هو كتاب لا يغيب عن الأذهان. ولكن لابد من التمييز بين حضور وحضور. فأن يحضر في الذهن حضوراً تحريضياً أو استفزازياً، يعني وصول الذهن إلى ذلك النوع من الكشف عن زمن يعيد إنتاج نفسه، يعيد تشرقه وتلوّبه كلما أخذت شهرزاد في رواية حكاية جديدة. وفي السنوات الثلاث التي أعقبت الهزيمة، كانت لمة مرآتان للوعي في الذهن، واحدة تعكس زمن التشرنق والولادات المقيمة، وأخرى تعكس ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد بدأ تشكل المرآتين مع بداية السؤال البسيط: لماذا الهزيمة؟

سيكون الروائي سياسياً بئساً إذا ما أجاب عن السؤال بالقول: إنهما أخرا الموطوءة ليندون جونسون وليفي أشكول، تأمرا على العرب مؤامرة دنيئة بالنسبة إلى، لم تكن الهزيمة حادثاً وإنما كانت انكشافاً. لم تقع، وإنما ظهرت. كنا مهزومين سلفاً؛ مهزومين بيننا المجتمعية، والعقلية الأسطورية، والاقتصادية، والسياسية. كنا مهزومين لأننا كنا مازلنا نعيش في عالم (ألف ليلة وليلة).

لمة دراسات للكتاب قام بها بعض البنيويين العائرين، وعمدوا فيها إلى تجريد الزمن وتنسيقه ومكنته، وتقديمه إلى القراء على طبق من الفراية والإبهار والبحر، وقالوا: هذا هو (ألف ليلة وليلة).

لاشك أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عن الزمن، أساساً. لكنه ليس زمناً في المطلق أو في فضاءات الزمن المجرد. إنه الزمن العربي الإسلامي، وقد بلغ مرحلة الاجترار والدوران حول ذاتٍ غدت هي الأخرى متكلسة أو متصحرة. إنه باختصار زمن لم يعد توأماً للتاريخ، مثلما كان في عهد عمر بن الخطاب، وإنما هو تقيض هيجلي للتاريخ. وإذا كان مطلوباً من الفن أن ينأى عن صراعات التاريخ وانحيازاته وتقلبات أنساقه، فهو يظل مطالباً بأن يلتقط أنساق ذلك التاريخ الأكثر تعبيراً عن صراعات الإنسان وتجربته، ويقدم تلك التجارب باعتبارها «أبداء»، وهذا هو ما فعله (ألف ليلة وليلة).



إن نسق الكتاب السردى يكاد أن يكون مطابقاً لنسق الحياة العربية الإسلامية فى ذلك العصر. هناك دائماً البنية نفسها، والسيرورة نفسها، والخاتمة نفسها. تنتهى قصة لتبدأ أخرى لا تختلف فى جوهر بنائها وتجربتها عن السابقة. ثمة تخاليل طبعاً من لدن شهر زاده، يمكنها من إدامة تشويق شهرهبار، لكن هذا التشويق لا يغير شيئاً من طابع الركود والدوران الذى يسم حكاياتها كلها.

ثمة، إذن، سلسلة من الشرائق. ليس ثمة صليبيون أقاموا دولة فى بيت المقدس. ولا مغول وتنازلوا مراكز الحضارة العربية وحطموا أسطورتنا الكبرى فى (ألف ليلة وليلة)، التى هى بغداد. ثمة فقط هارون الرشيد، هذا الرمز الذى طفا على التاريخ وصار زمناً قائماً بذاته، يتناول ويتمدى حتى يغطى كل تاريخ. وسواء حكى شهر زاد عشرة آلاف حكاية أم ألفاً من الحكايات، فالنهاية واحدة دائماً، وهى زمن بلا نهاية.

هذا الوعى بـ (ألف ليلة وليلة) تزامن مع ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد تجلّت ردة الفعل هذه فى حدثين تاريخيين هما (اللاءات الثلاث) التى تمخض عنها مؤتمر القمة العربية فى الخرطوم، وانطلاقة العمل الفدائى. هذان الحدثان جعلانى أرى الشيء نفسه منعكساً فى المراتين أنفسى الذكّر. وقبل وفاة عبد الناصر بشهور، كنت قد ظننت أننى أمسكت ببعض مداميك البنية الروائية المطلوبة للتعبير عن تجربة الهزيمة.

ثمة أيضاً شعور بالنفس ربما سيستغرقه أى عالم أنثروبولوجى يعاين حالة الانفلاق والاجترار الوجودية هذه. إنه شعور بالسيادة على العالم. ليس السندباد البحرى وحده من يوقن تماماً أن بوسعه الوصول إلى راق الواق دون معترض، أن العالم مفتوح له أكثر مما هو الآن مفتوح أمام مواطن من الولايات المتحدة. وليس علاء الدين فقط، بمصباحه السحرى الشبيه بالسفينة الفضائية ستار- تريك. إنه أى تاجر، أو بلفة عصرنا، أى رجل أعمال. هؤلاء كلهم كانوا يرسمون حركاتهم الدائرية المتحلزنة هذه، وهم واهون تماماً بأن العالم ملك أقدامهم.

كان ينبغى أولاً أن أستغنى عن واحد من أهم هذه «المداميك»، وهو ما أرساه سرفانتس فى روايته الرائدة (دون كيشوته)، وأعنى به الشخصية المركزية للرواية. بالنسبة إلى كانت (ألف ليلة وليلة) نصاً روائياً واحداً، فيه مائة شخصية وشخصية تتناثر حول مركز حدثى واحد هو الزمن المؤبد، وليس الفعل أو السيرورة. وكان هذا الانفراط فى عقد الشخصيات مثالياً بالنسبة إلى روايتى المزمعة، التى صار عنوانها (ألف ليلة وليلتان). وحقاً، فإن المجتمع العربى الراهن هو مجتمع منفرط العقد، بلا محور ولا مركز. وهذا التعميم الجارف أصدق الآن مما كان قبل وفاة عبد الناصر - الذى كان استثناء تاريخياً يؤكد القاعدة. وهكذا حفلت (ألف ليلة وليلتان) بما ينوب على عشرين شخصية متعادلة الحجم والحضور والفاعلية.

كذلك، فإن (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو الأهم، التعبير الأمثل عن حالة ذهنية عقلية دمغت الحياة العربية بكافة آفاقها، منذ انفلات هارون الرشيد من التاريخ ودخوله شرنقة الزمن. هذه الحالة

استمرت حتى عام ١٩٦٧، عندما دخلنا حرباً مع التاريخ (بتطورات وصيرورات ووعيه واختراعاته وعقلانيته وعلمونه) وحاربناه بسلاح الزمن (اللغة العربية، مصباح علاء الدين، افتتح باسمهم، التجريدات الدينية والأخلاقية، السيف والحصان، وهم المجد، وهم اليقظة، وهم الحرية، وهم الفاعلية...).

وبينما لجأت شهرزاد إلى رواية كل قصة على حدة، لجأت في روايتي إلى حشد كل الشخصيات في قصة واحدة. إنهم هناك كلهم، في فضاء واحد يستعيد فضاءات شخصياتها. وهو فضاء ليس مكانياً وحسب، بل إنه في جوهره فضاء زمني. إنهم كلهم شخصيات تظن أنها امتلكت مصائرهما، امتلكنه بقيم تؤمن بها، وبممارسات تكررهما كل يوم، وبعلاقات تعيد إنتاج علاقات تعيد إنتاج علاقات... وهي أيضاً لا تزال تحتفظ في مكان عزيز على وعيها بشعور السندباد والفاجر وعلاء الدين أنهم يمتلكون العالم، وأنهم ورثة ذلك المجد الإمبراطوري العظيم. إن لديهم يقيناً «علائياً» بأن فكرة واحدة لمصباح الزمن ستستعيد لهم ذلك المجد، وستبنى الأمة العربية الواحدة. ولن يحتاج الأمر إلا إلى انقضاضة سريعة على المسخ الإسرائيلي وعلى الهياكل الكرنولية التي اسمها الأنظمة الإقليمية العربية... انقضاضة يقوم بها مارد الجماهير الشائرة بين المحيط والخليج.

إن المكان السردى هو دمشق، لكنه من حيث هو مكان رؤى يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة عبد الناصر، وجزائر هوارى بومدين. وإن الأحداث تتوالد وتتناسل، وتتقطع وتعود، وتستمر وتقف. وليس لمة ما يوحى إلى أن هذا الفضاء الزمني سيصل بها ذات يوم إلى خاتمة. ذلك لأنه ليس هناك بداية بأي معنى حكوى. ليس هناك حبكة. وكل علاقات المنطق والتوالد التي أوصى بها النقد منذ أيام أرسطو مفقودة تماماً في هذا السديم الحركي اللافاعل الذي تصنعه الشخصيات. فـ (ألف ليلة وليلتان) تترك أي حدث، في أية مرحلة من مراحلها، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر في أية مرحلة من مراحلها، وذلك هو المعادل الروائي لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية. وتلك هي رواية شهرزاد: لا شيء ينشئ إلا بمجىء الزمن الآخر، الزمن الأبدى، زمن هازم اللذات ومفرق الجماعات.

هذا الزمن الآخر يجيء. إنه ليس زمن عزرائيل، بل زمن إسرائيل. ولا يجدى ملايين العرب نفعا أن أم كلثوم - وهي إحدى شخصيات الرواية - تغني لهم «ياريت زمانى ما يصحش»، فيصدقون دعاءها بانطراب وجودى، وهم في الوقت نفسه يؤمنون إيماناً عميقاً بأن صحوة ما قد أملت بهم. إنه الإيمان نفسه الذى ملأ العقول والقلوب حتى يوم ١٩٧٠/٩/٢٨.

هذا التضارب بين صحوة متوهمة وغفوة مازلتنا عليها منذ قصص شهرزاد، عبرت عنه (ألف ليلة وليلتان) بأن جعلت زمن السرد كله في الحاضر. كل الأفعال فيها أفعال مضارعة. قلت لشخصياتي: «تظنون أنكم تجاوزتم زمن شهرزاد وأنكم تطلون على التاريخ؟ حسناً، إليكم إذن،



الفعل المضارع، ولنحك حكاياتنا به». ولقد حفلت الرواية بلازمة متكررة هي: «فى زمن مايقفون، ولما كانت الصبحوة صبحوة على الموت، على هازم اللذات ومفرق الجماعات، فقد أضفت إلى اللازمة: «كل بحسب أجله». إلى أن جاء الزمن الآخر، زمن الصدمة، زمن الدخول أو الشروع فى الدخول إلى رحاب التاريخ، عندها تصير اللازمة: «فى زمن ما يقفون، كل بحسب أجله وأمله». وكانت اللاءات الثلاث والحركة الغدائية فى ذلك الحين جواز سفر العرب إلى أرض التاريخ. هذا السفر الذى ابتدر عهداً جديداً، عهد الليلة الثانية بعد الألف.

لقد أدرك بعض الشخصيات أن الزمن المضارع كان خدعة ذاتية، وأنهم كانوا يعيشون فعلاً فى الماضى، وأن اللغة العربية لا تستطيع بعد الآن أن تكون بديلاً للفعل التاريخى. فقط من يقول «لا»، ويتقدم هو القادر على معانقة الحاضر، معانقة التاريخ.

مرة أخرى: (ألف ليلة وليلة) كتاب لكل المواسم. لقد مات عبد الناصر، وانهارت الحركة الغدائية أو أوشكت. انحسرت النهضة العربية وقبحها وأفاقها، وتخل محلها الآن ظلامية مخيفة. عدنا إلى زمن شهرزاد، ومرة أخرى خرجنا من التاريخ. وليت أننا الآن نعلم بتلك الحرية التى نعمت بها شهرزاد وهى تروى حكايات الحب والمغامرة والاكتشاف. وهأنذا أهود من جديد إلى الكتاب - الصديق - الرفيق فى رواية أكتبها عن حرب الكويت. إن شهرزاد تعيش عصر النفط، وهى لم تعد قادرة على مواصلة إبداعاتها الفنية. شهرزاد يستخف حكاياتها، يراها مفسدة للأخلاق ويطلب الخليفة بمنعها. لقد ندم لأنه استمع لهذه المرأة الخبيثة ألف ليلة وليلة، وكف عن ضرب عنق امرأة يتزوجها كل ليلة. إن شهرزاد لم تخن، لكنها خانت قيمه وأخلاقه بالفن الروائى الذى ابتدعته.

ونأخذ شهرزاد بالبحث عن العبد مسعود (هذا الذى استطاع أن يكسب قلب وعقل ملكة خسرها ملك)، كى يخكى له ما لا تستطيع حكاياته لشهرزاد، فلا تلتقى بغير محطات الإرسال التلفزيونية العالمية، وأجهزة التصنت والترصد الإلكترونية، والسواح الأمريكين. إن للتلفزيون سحراً أقوى من سحر قصصها. ورجل الأعمال الغربى صار بديلاً لتاجرها. والتكنولوجيا حلت محل مصباح علاء الدين. إن شهرزاد الآن امرأة محجبة، زوجة رجل اسمه شهرزاد يترأس أجهزة أمن ويتعامل مع تنظيمات إرهابية. وبدلاً من العبد الحر مسعود، تلتقى هانى الراهب فى أحد المواخير، فيسألها أن تكتب له حكايتها.

لكن هذه تجربة أخرى، لم تكتمل بعد. وربما لن تكون الأخيرة.



تجربتي مع ألف ليلة في الدراما التليفزيونية

يسرى الجندي

«وقفة مع البدايات»:

لا أستطيع فصل شهادتي حول استلهامي (ألف ليلة) في مسلسلين تحت اسم «ألف ليلة» عامي ٩٣، ١٩٩٤ دون التوقف عند تعاملتي السابق، لفترة طويلة، مع التراث الشعبي عامة والسهر الشعبية بوجه خاص، في عدد من أعمالتي المسرحية الأساسية، وأيضاً في بعض مسلسلات تليفزيونية.

والبداية تبدأ بإخفاق كبير، حيث فشل تقديم أول عمل مسرحي لي عام ١٩٦٥ وهو (الشمس وصحراء الجليل)، وكان يدور حول الطبيعة الشائكة لموقف المثقف في العالم الثالث من خلال أحداث ثورة الجزائر، كتبته وأخرجته وقدم على مسرح في «رأس البر». فرغم ما فيه من جهد وطموح، انصرف عنه الناس بقسوة أصابتنني بارتباك شديد، وطرحت السؤال: لم الفشل رغم توفر مقومات الخلق، وصدق القضية ونبل الهدف والجهود والإجادة؟ وقاد السؤال إلى سؤال آخر: لمن أتوجه بهذا المسرح؟ والجواب المفترض أنني أتوجه به إلى جمهور أُنتمى إليه وإلى قضاياها، وأيضاً إلى جذوره الثقافية. وهنا برقت الحقيقة المفقودة: الجذور المشتركة، الأرضية المشتركة بين المبدع والمتلقي في مكونات الجماعة العقلية والوجدانية، ليأتي الصدق وبأني التأثير.

وهنا التقى هذا الإدراك باهتمام مسبق لدى بقضية التراث من منظور نظري وفي إطار علاقة ذلك بالنهضة القومية وقتها - في الستينيات - وما يكشفه ذلك من مؤشرات مهمة لتكوين الأمة بما له وما عليه ومن تكوين ممتد من الماضي والحاضر، يلقى بظله على رؤى المستقبل. التقى ما

اكتشفته من تجربة الفشل المسرحي بهذا الاهتمام ليشه : معاً بداية جديدة في البحث عن خطاب فني جديد بالنسبة إلى، وخاصة في أعقاب ١٩٦٧ وما حملته من طرح مأساوي الملصق لقضية الهوية، والتحدى الحضاري الخفيف الذي وجدنا أنفسنا في مواجهته ومازلنا.. منذ هذا الصدع.

من هنا تبلورت تجاربي بعدها في المسرح ابتداء من (اليهودى الثالث) - الميثولوجيا اليهودية والمسيحية والإسلامية - ثم (حكاية جمحا)، ثم (على الرق)، و(عنترة)، و(الهلالية)، وغيرها.. إبحاراً في قارب التراث نحو وجهنا المفقود في تاريخ متصل ومزق ما بين هلاك متكرر وبعث متجدد، ومأساة تتأرجح بين الفرد والجماعة دونما توقف.

والتعامل مع التراث في تجارب المسرح هذه، كما كان يحجه خلف الظاهر من همومنا القديمة نحو جوهرها الممتد المقيم، فإنه خلال ذلك كان يطرح قضية الشكل ومفردات الخطاب الفني المستلهم مفردات التراث وحبته وزخمه الروحي، إلى جانب ما يطرح من قضايا.. وهو ما كان يمثل الأساس نفسه تقريباً، عندما قدمت اجتهداً للدراما التلفزيونية أفتح به نافذة على استلهام التراث منها؛ المفردات في الشكل والروح والميق، واستحضار وجهنا المعاصر في مرآة وجهنا القديم.

وقدمت للتلفزيون وفقاً لذلك مسلسلات منها (مملوك في الحارة) عن سيرة الظاهر، و(على الرق)، و(ياسين وبهية)، و(حصان الشر) عن «سعد اليتيم».. ثم جاءت تجربة «ألف ليلة».

المدخل لألف ليلة والمواجهة المزدوجة،

- مدخل (ألف ليلة) هو حكاية شهرهار وشهرزاد، أو الحكاية الإطار التي تضم الحكايات. وبداية، فإن حكاية شهرزاد وشهرهار هي أحد وجوهنا القديمة المتجددة بوضوح وبغير عناء في التأمل؛ علاقة الرجل بالمرأة لدينا.. ممتدة بلا توقف رغم اختلاف الظلال، وعلاقة التسلط الذكوري المزعوم، الأحادي النظرة شديد المضاء بعالم الأنثى الأكثر تعدداً في زواياه وأبعد غوراً الذي يرغم مظهر ضعفه ومحدوديته الخادعة يمثل قوى الحياة بكل خصوصيتها.. وهي مواجهة تخيل إلى مواجهة أبعد.. تخلق داخل حكاية شهرزاد وشهرهار دلالة مزدوجة؛ حيث تجمل من التسلط الذكوري في الآن نفسه تسلط الطاغية الحاكم في تدميره الأعمى لقوى الحياة.. وهي قضية أخرى قائمة ممتدة في مأسائنا ما بين الفرد والجماعة. وهنا رأيت المعركة.. معركة عقلية منذ الوهلة الأولى؛ حيث تأخذ شهرزاد على عاتقها أن تقتحم هذا العقل أحادي النظرة وتفجره من الداخل في اتجاهات الأرض الأربعة.

إن شهرهار يحتمي خلف نظره الأحادية للنساء وللعالم، ليمارس سطوته وطمعانه - وهي بالمقابل - قد قررت أن تهدم هذا الحائط الذي يحميه، لترمي بمقله على امتداد أفق ممتد بلا نهاية.

ومن هنا، يأتي اختيار شهرزاد للحكايات في المسلسل وفقاً لهذا الهدف؛ حكايات تهدم فكرته الثابتة المتسلطة، كما تهدم وهم العالم البسيط ذى البعد الواحد. وانحصر الاختيار بحكايتين في مسلسل ١٩٩٣ وهما «حكاية علاء الدين أبى الشامات» و«حكاية معروف الإسكافي».

علاء الدين أبو الشامات والإرادة الإنسانية في مواجهة عالم مركب:

- إن المسلسل يضع أمامنا علاء الدين أبى الشامات مرادفاً لشهرار منذ البداية. فعلاء الدين يوضع في تجربة حصار بداية؛ حصار لعقله حين وضع في مبنى تحت الأرض لحمايته.. إذ إن العالم من وجهة نظره يحكمه الشر بشكل مطلق. فأبوه قد عانى من الشر على المستوى العام من خلال البعد الأسطوري للحكاية؛ حيث تختفى الطيور من سماء المدينة ومن عالم الحكاية، لئلا نأخذ بمودة سطوة الجن على الإنسان، بعدما توهم الناس أنهم انتصروا عليهم فيما سبق. وعلى المستوى الفردي، يواكب ذلك الحدث العام انسحاق الأب التاجر تحت أقدام وحوش التجار في المدينة، الذين هم في الوقت نفسه أعوان للجن في عودتهم المتدرجة للسيطرة. ويفزع على مصير ولده الوحيد، فيخفيه داخل بناء تحت الأرض هروباً من عالم الشر.. أو إلغاء لهذا العالم، مثلما يحاول شهرار أن يفر من العالم الشرير بإلغائه - إبادة النساء.. انقراض الحياة - فشهرار هو من هذا المطلق يشبه الأب. وهو في الوقت نفسه في وضع الابن علاء الدين - المحاصر في بناء تحت الأرض - المحاصر في فكرة أبيه عن العالم، وهي فكرة يؤكد لها الأب باستمرار. غير أن الابن يحس ببداية التناقض في أن حبسه على هذا النحو هو نوع من الشر الذي يفر منه!! ويهرب علاء الدين من محبه وقد قرر أن يشهد العالم بنفسه ويتعرف حقيقة الخير والشر فيه.. وتأتي رحلة علاء الدين في تنابها ما بين عالم الجن وعالم الإنس لتكشف له الطبيعة المركبة للأشياء والطبيعة المركبة بالتالي لقضية الخير والشر وتداخلهما في أن تكون لا يهدأ، برغم السماء الخضراء وبحيرة القمر الوردية لدى الجنى الطيب، والنار المستمرة لدى الجنى الشرير، ورغم اختلاط المظاهر لدى الطبيين والأشرار في رحلته الصعبة.. وليرسل إلى المحك والفيصل في الأمر كله - وهو إرادته الإنسانية - حين يحدد ويختار.. ويتحمل مسؤولية اختياره.

معروف الإسكافي وصياغة الحلم بين الفرد والجماعة:

واتخذت معالجة «حكاية معروف الإسكافي» في المسلسل «تصرفاً» واسعاً، احتوى داخله استعارات من حكايات أخرى وابتداعات لها نسيج الحكاية نفسه. لتتوفر في النهاية إضافة أخرى مهمة تقدمها شهرزاد في معركة إعادة صياغة عقل شهرار.

- إن «حكاية علاء الدين أبى الشامات» تهدم سور البعد الواحد الذي يحتمى به شهرار في ممارسة شره وتسلطه؛ حيث تؤكد تجربة علاء الدين أن العالم مركب والأشياء والحقائق لها أبعاد، وبالتالي فاتخاذ موقف - أو الاختيار - أمر صعب مرهون بالإرادة الإنسانية في تسليحها بالوعي والتجربة.. وهنا تأتي الإضافة؛ الوعي والتجربة في اتجاه ماذا؟؟ في اتجاه يتجاوز ما هو رهن بحلم جديد بما هو آت.. تلك هي الإضافة التي يقدمها معروف.

فنحن هنا نرى «معروف» الإسكافي بداية من هذه الزاوية كما يقدمه المسلسل من أول وهلة؛ إنه لا يملك ما يملكه شهرار من قوة وسطوة، ولكنه يملك قدرة على الحلم.. الوعي بقدرته على مجاوزة الواقع بشكل أو بآخر، وهو ما لا يتوفر لشهرار.. إذ إنه برغم سطوته لا يستطيع أن يتجاوز



نفسه ولا واقماً جامداً يحاصره.. هو مفتقد القدرة على الحلم بالجديد، وأفقد من حوله ذلك أيضاً؛ حيث يتناهى إلى أسماعنا دائماً فى جلسته مع شهرزاد أصداء حال رعاياه.

معروف يترك واقعه الضيق بكل ما فيه من مشاكل تحاصر رغبته فى الحياة والانطلاق، ويسمر إلى جزيرة غريبة (جزيرة النعاس)؛ حيث أهلها يواجهون حصاراً أشد مما كان هو فيه.. إنهم قوم لا يعرفون الضحك ولا يعرفون التساؤل أو الدهشة، مثلما لا يعرفون الألوان فى ملابسهم وباقى شؤون حياتهم.. يتصرفون وفقاً لأوامر تأتيتهم من قوى خفية لا يرونها.. وهم مستسلمون دائماً لكل ذلك ولما سطر منذ الأزل دون سؤال أو دهشة.. وهنا يأتى معروف ليكسر الدائرة المغلقة حولهم تدريجياً. وحين تتسلل الدهشة، يتبعها التساؤل... لم يقتحم عالم الألوان دنيا اللون الرمادى الواحد.. لتبدأ الألوان إشاعة لغة الحلم بالجزيرة.. وتكون لغة الحلم هى الإنجاز الأكبر لمعروف، وأيضاً جريسته العظمى. أمام كل المستفيدين من العالم القديم.. غير أن «معروف» يتخطى دائرة الخطر.. إذ إن حلمه انتقل إلى الآخرين، فوجد فى ذلك حماية له وللحلم معاً.

بهاتين الحكايتين (علاء الدين - معروف) فى مواجهة الحكاية الإطار (شهریار وشهرزاد) تأتى العلاقة المعنوية المخلقة بينهما، محملة بالطرح المشار إليه الذى تسمح به طبيعة المادة التراثية تلقائياً دون تعسف - وفقاً للانتقاء الذى تم ومساحة التصرف التى جرت - ليمهد ذلك للتجربة الثانية مع (ألف ليلة) فى عام ١٩٩٤، حيث قدمت (رحلات السندباد).

السندباد والترحال فى بحار الأسئلة:

- تنطلق التجربة هنا من ثمرة مافات: إذ يقر شهریار بأن العالم ذو طبيعة مركبة؛ ولكنه يعرف ذلك من خلال من اختبر هذا العالم، وليس من خلال تجربته - أى من خلال تجربة علاء الدين أبى الشامات.. وهو يعرف شوق الإنسان لتجاوز هذا العالم وتعديل صورته من خلال تجربة معروف الإسكافى - وليس من خلال تجربته - وهو ما يجعل قضية شهریار هذه المرة هى الشوق للتجربة، الهبوط إلى العالم ومكابدة التجربة فيه.. وهو ما يبنى أن يطرح كل ضمانات حياته الآتية خلف ظهره - من سطوة وعرش - ويرحل دون عون أو سند فى مواجهة العالم حتى يصدق فى هدفه.. وإذا هو لا يفعل، تأتية شهرزاد بالبديل؛ من يشبهه فى الحال وفى المنطلق (السندباد) فكلاهما اكتشف فجأة جوعه الملح للتجربة، للإبحار بعيداً فى عضم التجربة الإنسانية بشكلها المركب المتشابك؛ حيث تسلم كل حلقة منها للأخرى دون تمهيد، وحيث يسلم السؤال إلى سؤال. فى كل رحلة يتأرجح سؤال جديد، ومع كل سؤال تطفو تجربة، ومع كل تجربة يمين جانب من قارات الوجود الإنسانى شديدة التعقيد فى تناقضاتها.. وشديدة البساطة أيضاً فيما تعبر عنه من أشواق أساسية.. وشديدة الوضوح أيضاً فيما يخص قانون القوة.. فما بين العجوز الكسبح فى الجزيرة الخالية من البشر، أول تجربته للسندباد بعد الرحيل؛ حيث وجه الشيطان الديكتاتور.. يتفجر قانون القوة مفضوحاً كما تتفجر فى اللحظة نفسها أمام السندباد الحاجة إلى الجماعة الإنسانية وما قد يفرضه ذلك على قانون القوة فى عمائه من تراجعات.. مثلما تتفجر الحاجة إلى الحرية فى مواجهة



القهر.. وحيث قانون القوة يدفع بالإرادة الإنسانية إلى أن تستنطق العالم قانوناً آخر - حكاية الكسحج.. ثم حكاية وادى الحيات - تأتي أشهر الأشواق الإنسانية وأعمقها - فى حكاية «عين الحياة» - الشوق للخلود لدى ابن آدم.. الذى تنفجر معه قوى للخير كما يمكن أن تنفجر أيضاً بسببه قوى للشر، ولكنه يظل فى النهاية شوق مردود.. بحكم الأجل المحدود.. صخرة الموت المقدر.

والحق أن حكاية عين الحياة تستوقفنى عند نقطة مهمة فى التعامل مع مادة (ألف ليلة)؛ فهذه الحكاية كما جاءت فى المسلسل لا أصل واضح لها فى السندباد، مثلما أن حكاية جزيرة النساء لا أصل لها فى (ألف ليلة) برمتها، وهى تطرح قضية الحرية بشكل مزدوج؛ ما بين الرجل والمرأة خاصة، وما بين الفرد والجماعة عامة، وأيضاً هناك حكاية العون وأخيه مأمون، واستطرادات أخرى فى بناء الأحداث تمثل كلها اجتهادات مضافة على النسيج الأصلي. واتخذت طبيعة هذا النسيج الأصلي نفسها، وهى مسألة من وجهة نظرى لها مبرراتها فيها وفكرها فى استلهاام المادة التراثية إن بدت ضرورة.. والضرورة هنا فى مسلسل السندباد كانت بداية الحاجة إلى منظومة كاملة للرحلات تضم نوعاً من التلخيص النسي للتجربة الإنسانية فى تنوعها.. تلخيصاً ينطوى على الأسئلة الأكثر جوهرية والتصاقاً بوجه العصر الذى نعيشه؛ وهو الأمر الذى لم تكن تفى به الحكايات فى رحلات السندباد فى صورتها القائمة فى (ألف ليلة).

قضايا ما بعد الإطار:

بعد تعرضنا فى الفقرة السابقة الخاصة بحدود استلهاام المادة التراثية، التى تعرضنا لجانب منها، نظل بعدها جواوب عدة - فإن هناك قضايا بالغة الأهمية تحكم التعامل مع مادة (ألف ليلة) - فى تجربتى المشار إليها - تستحق وقفات متأنية؛ أولها مسألة الحفاظ على الروح الكامنة خلف تفاصيل الشكل فى المادة التراثية، هذه الروح التى إذا فشل المبدع فى استحضارها فى استلهاامه التراث، فإن إبداعه يفقد عمقه الروحى من أول وهلة، وتسقط التجربة برمتها فى الزيف. ثم تأتي قضية اللغة وطبيعتها الخاصة ولجوئى للجمع بين الفصحى الشاعرية فى حوار شهرهار وشهرزاد، والعامية المسجوعة ذات الروى فى تجسيد الحكايات والضرورة التى تدهو إلى ذلك فى سياق إبداع.. هو إبداع معاصر أولاً وأخيراً، ومن خلال وسيط كالتليفزيون.. وأيضاً تأتي مسألة التعامل مع عناصر الخيال وفقاً لذلك.. ومدى القدرة على أن تحمل عناصر الخيال - فى سمتها البدائى - الأبعاد والدلالة والمعنى، مع الحفاظ على روح البساطة والتلقائية فى الوقت نفسه.

- ربما طال حديثى فيما يتعلق بالإطار العام بما لم يسمح بالتوقف عند قضايا ما بعد الإطار، بما تقتضيه من إشارة وتدليل فأمل استكمال ذلك.





أربعون عاما من مقاومة السحر...

يوسف القعيد

ماذا تعني «ألف ليلة وليلة» وكيف تعرفت على «ألف ليلة وليلة» لأول مرة؟

أنا فرح حقيقة، لأنه قد جاء دورى كى أقدم حكايتى مع «ألف ليلة وليلة»، ذرة الحكى الشرقى كله منذ أن عرفنا فن القص العربى وحتى الآن. وإذا اعتبرنا أن الانتشار الشعبى مقياس التحقق الفنى العالى، فقد أصبحت «الليالى» جزءاً من وجدان الأجيال المتعاقبة فى حياة هذه الأمة، لدرجة أنه لا يمكن لإنسان الادعاء أنه شبع منها أبداً.

إننى أعيش أمنية مستحيلة، وهى أن أفقد ذاكرتى تماماً، مثلما يحدث فى مبلودرامات الدم والدموع، حتى أعيش من جديد لذة القراءة، عندما جلست لأول وآخر مرة، مع نص براودنى هن نفسى، يأخذنى من عالمى ومن ازدحام الدنيا من حولى.

وعلى أية حال عملية القراءة، كنت أصاب بحالة من الفزع، لأن أوراق الكتاب الباقية بدأت العد التنازلى. إن هذا يعنى أن سعادتى أصبحت مؤقتة. كنت أتوقف أحياناً، بدلاً من الركض نحو النهاية.

من يومها أعود إليها أحياناً، وأكتشف أن العودة تتم بالعقل، لأن لقاء الوجدان لم يتكرر من يومها وحتى الآن. إن بكارة الأشياء، تلك الممارسات التى يكون لها مذاق الشهد وحلاوة فصوص السكر عندما نفعليها لأول مرة، لا يتكرر طعمها بعد ذلك أبداً.

ولأن الذاكرة تعمل بشكل عكسى، يبدو أن فقدانها أو ضعفها وتلاشيها لا يحدث سوى فى الروايات التى تخاصم الواقع. فقد اكتشفت أنه مع تقدم العمر تزداد الذاكرة قوة، خاصة الذكريات الموهلة فى القدم، ويخيل إلى أنها تضاء بأنوار جديدة.

ويسدو إلى أن الإنسان كلما تقدم واقترب من أرزل العمر، يصبح مثل البيوت القديمة في قريتي، التي لا تسكنها في النهاية سوى الذكريات البعيدة التي يغطيها تراب الزمن وعطانة مرور الأيام. ولهذا، قد أمضى من هذا العالم دون أن أعيش تلك اللذة الكبرى من جديد.

اتوقف أمام حكايتي مع (الليالي).

كان جدي تاجرا. وقد أورث أبي مهنته ضمن القليل جدا الذي ورثه منه. لكن، نظرا لظروف مرت بنا، لم يعد هناك مكسب كبير في التجارة. فالسلعة التي كان يتاجر فيها أبي، وهي القطن، أصبح ممنوعا أن يتاجر فيها أحد.

لا أحب أن يذهب بال أحد إلى أنني أغمرز والمز وأريد الإشارة من بعيد أو قريبا لقرارات التأميم، فأنا - في البداية والنهاية - مدين لثورة يوليو؛ فلولاها ما تعلمت ودخلت مدرسة. لذلك، فأنا أذافح حتى عن أخطائها. وأعتبر هذه الأخطاء هي المقابل البشري الذي لابد منه في مواجهة صوابات كثيرة أقدمت عليها هذه الثورة.

المهم، عندما تحول أبي إلى الزراعة، لم تكن نملك أرضا، ولم يكن بحوزتنا سوى البيت الذي نسكن فيه، والقبور الذي ينتظرنا جميعا عندما نحزن ساعة كل منا. فالتاجر في الريف دخله مستمر على مدار العام. ولابد أن يبدو مميزا عن غيره من الفلاحين في الإنفاق ونمط الحياة اليومي. كسب والدي من التجارة الكثير وأنفق ما هو أكثر. ولذلك، عند التحول إلى الزراعة، كان لابد من البحث عن أرض لزراعتها، مع أن الأرض الملك كانت رخيصة في ذلك الوقت. ولكننا لم تكن نملك ثمنها القليل، أو الذي كان قليلا.

في منتصف الخمسينيات أو بعد ذلك بقليل، اهتدى والدي لصاحب «عزبة» من أبناء قريتنا، ولكن عزبته لم تكن في زمام البلد، إذ تقع قرية من بلد أخرى. اتفق والدي معه على أن يزرع خمسة أفدنة بنظام المزارعة، وأن يزرعها خضروات تباع في سوق الخضار بالإسكندرية. والمزارعة نظام كان يلجأ إليه الطرفان هربا من الإيجار المعروف، وهو سبعة أمثال الضريبة.

هل لكل هذا علاقة بلقائي الأول مع (الليالي)؟

لو صبر القاتل على القاتل كان قد مات من تلقاء نفسه !

إذن أكمل :

في نظام المزارعة يقوم الطرفان، صاحب الأطلان، والمستأجر من الباطن، أي المستأجر بدون عقد مكتوب ومسجل، يقومان معا بتحمل تكاليف الزرعة. وبعد الانتهاء من بيع المحصول يحمل لإيجار الأرض، وهو بالزرعة وأكبر من سبعة أمثال الضريبة ويعتمد على قوانين العرض والطلب، ويتم بموجب اتفاق شفهي، يحمل الإيجار على تكاليف الزرعة، ويخصم من نصيب المستأجر وحده.



ذهبت مع أبى ذات صباح إلى العزبة. كنت أطلب العلم فى المدرسة الإعدادية، وفى العطلة السنوية كان أبى يأخذنى معه أينما ذهب، حتى أشرب الصنعة وأقيم علاقة حميمة مع «الكار»! فأنا كبير إخوتى وكل الذين ولدوا قبلى ماتوا وهم أطفال صغار.

وبالنسبة لى، فإن الطبيب الوحيد الذى كان يمر على قريتنا قد قال لأمى ذات صباح، عندما عرضتلى عليه لأنتى كنت أشكو من إحدى علل الطفولة البائسة، إننى لن أصبر طويلاً. ولكن الشيخ صاحب البركات والصيت فى «المب» كله قال إن حجابہ أقوى من كلام الحكيم. وقد كان.

«يرجع مرجوعنا» لحكايتى. جلس أبى يتفق مع الحاج عبدالقوى سمك صاحب العزبة على الزرعة الأولى، ويتناقشان حول ما سيزرعان، ومن أين سيحضران الشتلة، وفى أى الأسواى ستباع الطماطم والفلفل والباذنجان. كان ذلك يتم فى غرفة مكتب «الحاج عبده».

ولم أجد فى كلامهما ما يستحق أن أتابعه، فانصرفت إلى محتويات المكتبة أبحث فيها بفضول ذلك العمر. وجدت فى غزاة المكتب الذى كان يجلس إليه الحاج كتباً قديمة، عليها تراب الزمان وتنفوح منها رائحة العطانة.

كانت مجموعة من الجرائد والمجلات تعود لسنوات ماقبل الثورة وبعض الكتب. كان أضخم هذه الكتب المترية ملف التحقيقات التى أجريت فى حريق القاهرة مع أحمد حسين. وقد عرفت لاحقاً أن صاحب العزبة كان من أعضاء «مصر الفتاة»، وأنه عاد إلى البلد متخفياً، فى واحدة من ملاحظات إحدى حكومات ماقبل الثورة.

تصفحت الكتاب الضخم الذى كان عبارة عن دفاع حار عن أحمد حسين من تهمة المشاركة فى حريق القاهرة، وتحتة كان الكتاب الذى شكل نقطة تحول فى حياتى كلها.

كان هذا الكتاب ألف ليلة وليلة!

كان الطبعة الصادرة من (الليالى) عن دار الهلال، المنشورة فى سلسلة «كتاب الهلال»، وكان الغلاف من ثلاثة ألوان، الأحمر والأصفر والأسود. فتحت الصفحة الأولى وقرأت: «طبعة خاصة مهدبة». أما المقدمة فقد كتبها طاهر الطناحى، الرجل الذى لعب دوراً مهماً فى «دار الهلال». ومع هذا، وعندما عملت فى الدار نفسها، لم أجد لدوره أثراً فى أوراق الدار أو تاريخها، ومازلت لا أفهم سر هذا الظلم الذى تعرض له الرجل.

عبرت الكلمة التى قدم بها (الليالى)، والتى تبدأ بالعبارة:

«تتعاقب الأجيال. جيلاً، بعد جيل. وتتوالى العصور، عصرًا بعد عصر، ولا ينتهى حديث الناس فى هذه الأجيال وتلك العصور عن كتاب عجيب».

وصلت إلى أول الكتاب، وبدأت مع الحكاية الأولى التي تأتي قبل الليلة الأولى مباشرة تحت عنوان: «الملك شهریار». وتبدأ هكذا:

«كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان».

وإن كنت أذكر الآن البداية: كيف بدأ الأمر معي، إلا أنني لا أعرف على أى نحو انتهت لأنه مستمر معي حتى هذه اللحظة التي أكتب فيها هذه الكلمات.

كنت أجلس على أرضية من البلاط، لا تقارن بأرضية بيتنا المكونة من الطين الجاف. وكان البلاط تهف عليه نسيمات باردة، مثل تلك التي نسمع عن أنها في الجنة.

لا أعرف كيف مضى الوقت. كل ما أعرفه أنني جلست مترعماً، ثم سندت رأسي لخزانة المكتب، ثم نمت على البلاط والكتاب أمامي، إلى أن أخرجني والدي من هذا الاندماج لأن كل المساومات كانت قد انتهت. وعندما عرف الحاج عبدالقوى الحكاية أعطاني الكتاب والأجزاء الباقية منه بكل بساطة.

كنت سعيداً ببداية العمر، ولكنني كنت مجروحاً من سهولة تنازله عنه. اعتبرت أن هذه السهولة جراحة لحبة قلبي، فالكتاب يساوي كل كنوز الدنيا.

أكملت القراءة في أماكن متفرقة: دوار الساقية، رأس الحقل الذي خصص لنا، بردهة الحمام الذي ركبناه في طريق العودة إلى بلدتنا وقت المصاير؛ حيث كنت أركب خلف أبي، أمسك به يدي اليسرى وباليمنى أحمل الكتاب الذي أعزني من الدنيا كلها.

وكلما اكتشف أبي انشغالي عنه، كان يسألني بين الحين والآخر عما أفعل، فأقول كلمة واحدة: «أقرأ». وقد أحزنتني أنه لم يسألني ماذا أقرأ، حتى أكلمه عن الأشياء العذبة والجميلة التي كنت أقرأها في ذلك الوقت.

هذا ماجرى بالعديد لكل شبان تلك الأيام!

إن هذا الذي جرى لم يكن ختام حكاية (الليالي) معي، ولكنه كان البداية فقط. وفي أول رمضان يأتي بعد لقائي بمعبودتي سيدة الحكايات المدهشة. لم يكن عندنا «راديو» في البيت، وكان عدد أجهزة الراديو في القرية محدوداً. كانت كل المتع الرمضانية في الراديو هي حلقات (ألف ليلة وليلة).

كان الفلاحون يتجمعون بالقرب من راديو كبير، كان مصنوعاً من الخشب، وصوته جهوري بدون أى مكبر، وكان يعمل ببطارية سيارة كان يتم شحنها في البندر.

وما أن أطلت شهرزاد بحكاياتها في سماء قريتي حتى منحتني تمييزاً مازالت أصداؤه في القلوب والعيون. كنت الوحيد القادر على التنبؤ بباقي الأحداث. وفي الحقيقة، كان التنبؤ خدعة، وكان السر هو قراءتي «الليالي» التي أعدها طاهر أبوفاشا.



وفى السنوات التالية لم يكن طعم رمضان يكتمل فى قهزى إلا عندما أسمع من الراديو: «بلغنى أبها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد»، وذلك بعد موسيقى ريمسكى كورساكوف الشهيرة. لقد كانت (اللهاى) هى البذرة الأولى لفكرة المسلسل الإذاعى والتليفزيونى الذى أدمتته الأسرة المتوسطة، فى أيامنا.

فى كل هذه المراحل، هل اعتمدت علاقتى بـ (اللهاى) على العلقى السلبى دون رد فعل من جانبى؟

كان هناك رد فعل لإجابتى فى هذه السنوات المبكرة. لقد قمت فى الأعوام الأولى من حقبة الستينيات بكتابة برنامج خاص لإذاعة البرنامج الثانى، أخرجه وقتها عزت النصيرى. كان عنوانه: «شهرزاد على المسرح المعاصر».

كان ذلك فى سنوات البحث عن النفس، والتنقل بين أكثر من فن واحد. فى هذا البرنامج الذى استغرق أكثر من ساعتين، حاولت تتبع أسطورة شهرزاد كما تناولها فى المسرح المعاصر: عزى أباطة فى مسرحيته الشعرية (شهریار)، وعلى أحمد باكثير فى مسرحيته (سر شهرزاد)، وتوفيق الحكيم فى مسرحيته (شهرزاد). وكان ما لفت نظرى إلى الأسطورة بشكل قوى كتاب الدكتور سهر القلماوى (شفاها الله من مرضها) عن (ألف ليلة وليلة)، الذى خرجت من معطفه كل الدراسات عن (اللهاى) بعد ذلك.

قد عدت إلى هذا البرنامج بعد فترة من الوقت وتحول بين يدى إلى كتاب، ترددت طوال السنوات الماضية فى نشره، إلى أن ضاع منى فى الفترة الأخيرة، فاعتقدت أن فى ضياعه حلاً للمشكلة.

ماذا عن ظهور آثار (اللهاى) فى إبداعاتى الروائية؟

يكفى أن قرأتى (اللهاى) ساعدتنى على أن أكتشف الحكاء الذى بداخلنى، وجعلتنى عندما أتكلم فى أى أمر من الأمور أقدم ما لدى على شكل قصة.

إن هذا إنجاز يساوى العمر كله، وإن كان هذا الأثر غير المباشر لا يعنى أحدا.

ولكن، ماذا عن التأثير، وعن الأثر المباشر لـ (ألف ليلة)؟

أولاً، أنا ضد القراءة بهدف البحث عن منابع للكتابة. هذا خطأ. لم يحدث أن جلست لأقرأ كتاباً لأن هذا الكتاب سيفيدنى بصورة أو بأخرى. أقرأ وأكتب منذ ٣٠ سنة، ومع هذا فإن الفاصل بين الحالتين ينطلق من فهمى الخاص للعملية الإبداعية، فأنا أعيش حياتى بصورة عادية، لا أقمص حالة الكاتب، وكل ما يصل إلى بنضح على خلال الكتابة بعملية لاشعورية، يقوم بها فى الأغلب الأعم العقل الباطن.

أنا لا أحب الكاتب الذى يترك منزله ويذهب إلى مكان معين بحثاً عن حكاية، أو عن بطل لروايته. ولا أحب أيضاً الكاتب الذى يبحث عن كتاب لأنه بعد قراءته سيخرج منه بعمل ما. التلقائية مهمة جداً. كما أننى أؤمن أن اللاشعور يلعب دوراً أساسياً فى العملية الإبداعية.

إن الأدباء الذين يتحركون وفق «خطة خمسية» بهدف البحث عن موضوعات للكتابة، سواء فى الحياة اليومية أو فى صفحات الكتب، لا يقدمون لنا فى النهاية سوى جثث ميتة تملأ من الروح.

يضاف إلى هذا سبب خاص جداً. أعتقد أنه فى سنة ٦٨ أو ١٩٦٩ كتب رجاء النقاش مقالاً فى مجلة «المصور»، كان يدور حول أن نجيب محفوظ قد أصبح عقبة فى طريق الإبداع الروائى العربى، وأنه سيقف بإبداعه فى وجه أى جيل من الروائيين يأتى بعده.

بنى رجاء النقاش نظريته على أساس أنه بعد كل روائى كبير لابد أن تأتى فترة من الجفاف فى الكتابة الروائية. ومعذرة، فأنا أكتب الآن من الذاكرة لأن المقال ليس أمامى. ورغم همه رجاء فى جمع مقالاته عن الشعر، فإنه لم يد الهمة نفسها فى جمع مقالاته عن الرواية، وبهذا لو عاد إلى هذا المقال، وألقى نظرة - انطلاقاً منه - على واقع رواية ما بعد نجيب محفوظ، حتى يعتبر، على أرض الواقع، تحقق ما قاله بعد أكثر من ربع قرن.

قال رجاء إن الرواية الروسية توقفت بعد تولستوى فى روسيا، وحدث الشيء نفسه بعد ديكنز فى إنجلترا وبعد بلزاك فى فرنسا. يومها اشتبك سمير ندا مع رجاء فى رد وتعليق. ربما يكون رجاء قد نسى الحكاية كلها، ولكنه لا يدرك أبداً أهمية هذا المقال بالنسبة إلى فى ذلك الوقت.

لقد وضعنى أمام حقيقة مهمة: هى أن الرواية المصرية - والعربية أيضاً - مرت قبلنا بمرحلتين الأولى: التأسيس الذى قام به الدكتور هيكل ومن كتبوا فى زمانه.

الثانية: التأصيل، وهى مهمة جيل نجيب محفوظ. لقد وصلنا إلى دنيا القصة فى وقت كان قد قيل فيه كل ما يمكن أن يقال قبلنا. ولا مفر من أن نقوم بمغامرة الخروج، ثم الخروج على الخروج. كان لابد من رفض الشكل التقليدى المستقر فى القصة، الذى كان قد وصل إلى طريق مسدود حتى فى ظل جيل نجيب محفوظ نفسه.

هكذا أصبحت ذاكرتى المشوشة بقراءات سنوات الصبا ذاكرة ملعونة، وهكذا خاصمت كل ما سبقنى وأقمت قطعة حقيقية مع كافة أشكال القصة السابقة، بما فى ذلك الشكل الوارد لنا من الغرب.

لقد كان هذا هو الجو النفسى الذى كتبت فى ظله نصوصى الروائية الأولى، وهى مرحلة «الروايات الخضراء»: (الحداد)، (أخبار عزة المنهى)، (البيات الشتوى).



وليس معنى هذا أننى كنت أفتعل التجديد أو أبحث عن التجديد لمجرد التجديد. ولكن كان لابد من أن تحرر شهادة ميلادنا - نحن جيل الستينيات - بالهالة والمفاخرة ومحاولة السير فى طرق ودروب جديدة. وقد فعل كل منا هذا بطريقة الخاصة.

كانت (الليالى) وحكايات المصطبة ودوار الساقية ماثلة فى نتاجى، من خلال محاولة امتلاك القدرة على الحكى والقص، وأن يصبح العالم كله أمامى، دنيا من الحكايات، كل كلمة تخاول إقامة كيان يضيف للذى قبله.

أما التأثير المباشر، فهذا لم يحدث قط بالنسبة إلى، لا فى هذه المرحلة ولا فى أى مرحلة تالية من تطورى الفنى، لأننى أقيم مسافة بين ما تقع عليه العين عند القراءة وما يصل إلى الأذن بالسماع، وما يخرج من سن قلمى عندما أكتب. لهذا، يمكن القول إن (الليالى) حاضرة وغائبة فى نتاجى الأدبى.

هل هكذا تحولت (الليالى) إلى نقطة تائية فى سنوات البداية الخضراء فقط؟

لا. إن من يزر مكتبتى التى تحتل شقتى القديمة فى «مدينة نصر»، لابد أن يجد الأتى، ثمة دولا ب مخصص لطبعات كتبى ولكل الطبقات التى صدرت من (ألف ليلة) حتى الآن. وكذلك كافة الكتب والدراسات التى صدرت عنها، سواء فى مصر أو الوطن العربى، وتمكنت من الحصول عليها.

كما أننى فى فترات الاحتشاد من أجل كتابة نص جديد، لدى طقوس أساسية، منها العودة إلى قراءة واحدة من حكايات (الليالى). وعندى أعمال روائية لابد من إلقاء نظرة عليها. ولعل ذلك جزء من البحث عن «البركة» قبل الدخول إلى أرض القداية، أقصد لحظة الكتابة الروائية.

ولكن قصى الطويلة عن شهرزاد كتبت مؤخرًا جدًا..

لهذه القصة قصة.. القصة عنوانها: (مرافعة البلب فى القفص)، وتبدأ حكايتى معها عندما صدرت (ألف ليلة وليلة)، صدر حكم من محكمة الآداب بمصادرتها بناء على شكوى تقدم بها ولى أمر طالبة. تحولت هذه الشكوى إلى قضية نظرت فى محكمة طنطا، وأصدر القاضى محمد ماهر محمد سليمان - الذى اعتبره رائدا فى مواجهة الفكر بالإجراءات - حكما بالمصادرة.

فى القاهرة حكمت محكمة أول درجة بمصادرة (الليالى)، لأن صاحبة الدهشة والبهاء والمتعة «خدشت الحياء العام». وعندما تقرر نظر القضية فى الاستئناف ذهبت إلى المحكمة. كنت أشعر بالخوف على نفسى من هذه الهجمة الشرسة، وكنت أتصور أننى سوف أجد فى المحكمة كل المبدعين وكافة عشاق الإبداع فى مظاهرات للوقوف مع الحرف المكتوب.. وللأسف لم يكن هناك أحد.



النبيلة واليرة المصاهرة

ظللت أذهب إلى المحكمة حتى صدر الحكم الاستثنائي برفض الحكم الأول. ومن شدة إعجابى بالقاضى الذى أصدر هذا الحكم من أجل إنقاذ بر مصر من الفوضى الناتجة عن حرق (الليالى) فى ميدان عام، ذهبت إليه حيث يعيش.

طوال هذه الفترة لم يكن فى ذهنى أن أكتب قصة مما جرى. ولكن، بعد القضية، سافرت فى رحلة طويلة وبعيدة. سافرت إلى كورثا الشمالية. وذات فجر مرهق فى فندق يصل الأرض بالسمااء نبت عنوان القصة: «مرافعة البلب فى القفص». كان الموضوع جاهزا بداخلى، وجاء العنوان كى يشده وراءه.

عدت إلى القاهرة وفى تصورى أننى سأبدأ الكتابة فوراً. ولكن التردد أطل بوجهه مرة أخرى. كنت أتعرض لحملة ظالمة وقاسية استهدفت أعمالى: (يحدث فى مصر الآن)، (الحرب فى بر مصر)، (شكاوى المصرى الفصيح).

وكانت البنبوة قد أطلت برأسها، وأعفت البعض من عبء حمل الهم الاجتماعى فى الكتابة الإبداعية.

ثم سافرت إلى موسكو، وهناك التقيت سميح القاسم والطاهر وطار وسعدى يوسف، وحكىتم - لأول وآخر مرة - حيرتى. سميح هو الذى كان أكثر إنسانية، وأخذ حكايتى على محمل الجد، ودفنى إلى الكتابة، وبدأ على الفور يمارس معى لعبة كتابة مزدوجة.

ما أن قلت اسم البطلة الذى يتردد فى أحماقى حتى قال السطر الأول والثانى والثالث. عدت هذه المرة لأقهر مؤامرة إسكاتى.

كان من المفروض أن أهدى القصة إلى سميح القاسم، وأنا نادر الإهداء فى أعمالى. ولكن تطورات سياسية باعدت ما بين موقفينا وقلبيننا وضميرينا، فأجلت الإهداء ونشرت الرواية.

فى الرواية بطلة تخضر بنهاياها، نعى شهرزاد. محاكمتها هى التى فجرت العمل كله. ولكن من المهم أن أؤكد أننى عندما ذهبت إلى المحكمة، لم يكن فى ذهنى أبداً «كتابة ولا يحزنون».

تلك هى حكايتى مع شهرزاد !

ويمكن أن أستعير عنوان كتاب الصديق محسن جاسم الموسوى عنواناً لحكايتى أنا أيضاً: «الوقوف فى دائرة السحر»، وأى سحر أبها السيدات والسادة!

